Dorota Dobrzyńska

Czarny romantyzm we współczesnej literaturze popularnej

Wybrane zagadnienia

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

Literatura na Pograniczach 12

Czarny romantyzm
we współczesnej
literaturze popularnej

Literatura na Pograniczach
[Borderland Literatures]

12

Dorota Dobrzyńska

zarny romantyzm we współczesnej literaturze popularnej

Wybrane zagadnienia

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

Warszawa 2020

Recenzje wydawnicze [Editiorial Reviews]

Dr hab. Joanna Kokot, prof. em. UWM
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn, Polska
[University of Warmia and Mazury, Olsztyn, Poland]

Dr hab. Anna Gemra, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, Polska
[University of Wrocław, Wrocław, Poland]

Publikacja finansowana ze środków Instytutu Slawistyki Polskiej Akademii Nauk.
[The work was financed by the Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.]

Projekt okładki i stron tytułowych [Cover, Halftitle and Title Page Design]
Barbara Grunwald-Hajdasz

Na okładce: Caspar David Friedrich, *Klosterfriedhof im Schnee* [Cmentarz klasztorny w śniegu]. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klosterfriedhof_im_Schnee.jpg (dostęp 25.05.2020).

Redaktor prowadzący [Editorial supervision]
Jakub Ozimek

Redakcja i korekta [Copyediting and Proofreading]
Ewa Dzierżanowska
Dorota Rdest

Skład [Typesetting]
Jerzy Michał Pieńkowski

ISBN: 978-83-66369-00-9
ISSN: 1234-9852 (Literatura na Pograniczach)

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk
[Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences]
ul. Bartoszewicza 1b/17, 00-337 Warszawa
tel. 22 826 76 88, wydawnictwo@ispan.waw.pl, www.ispan.waw.pl

SPIS TREŚCI

PODZIĘKOWANIA 8

WSTĘP 11

ROZDZIAŁ I
ROMANTYZM, ROMANTYCZNOŚĆ, LITERATURA POPULARNA: PROBLEMY DEFINICJI 17

1. Definicje romantyzmu 17
2. „Nie wiadomo co, czyli Romantyczność” 22
3. Rewizje romantyzmu i jego aktualność 24
4. Krytycy romantyczni o „romantyczności” 29
5. Od romansu gotyckiego do czarnego romantyzmu 32
6. Czym jest czarny romantyzm? 41
7. Literatura popularna – problemy definicji 54

ROZDZIAŁ II
ROMANTYCZNE SCHEMATY: MŁODZIEŻOWE POWIEŚCI CARLOSA RUIZA ZAFÓNA 63

1. Schemat opowieści Zafóna 65
2. Gotycko-romantyczna przestrzeń 67
   2.1. Miasta, ruiny i cmentarze 68
   2.2. Stare rezydencje, ogrody i las 75
3. Frankenstein i automaty Hoffmanna 80
4. Pakt z szatanem 84
5. Cień, sobowtóry i rozdwojenie osobowości 91
6. Kobiety, Eros i Tanatos 97
7. Melancholia, wspomnienia i stare opowieści 105
8. Finał powieści: romantyczny teatr grozy 115

ROZDZIAŁ III

ROMANTYCZNE TAJEMNICE EGZYSTENCJI: *SZEPCZĄCY WIATR* FREDERICKA FORSYTHA I *KREW NA PLACU LALEK* KRZYSZTOFA KOTOWSKIEGO 121

1. *Szepczący Wiatr* 122
   1.1. Odkrywanie tajemnicy: strategie narracyjne 123
   1.2. Ludowe podania i romantyczne opowieści 130
2. *Krew na placu Lalek* 136
   2.1. Odkrywanie tajemnicy: policyjne śledztwo i „pamiętnik lub dziennik” 137
   2.2. *Science fiction*, metafizyka i czarny romantyzm 144
   2.3. Odwrócenie schematu powieści kryminalnej 147

ROZDZIAŁ IV

ROMANTYZM I LUDOWOŚĆ W POLSKIEJ LITERATURZE *FANTASY*: *OSTATNIE ŻYCZENIE* I *MIECZ PRZEZNACZENIA* ANDRZEJA SAPKOWSKIEGO ORAZ *DIABEŁ NA WIEŻY* I *ZABAWKI DIABŁA* ANNY KAŃTOCH 151

1. *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* 153
   1.1. Folklor i demoniczni bohaterowie 154
      1.1.1. *Ziarno prawdy* a baśń *O córce kupca i o potworze* 155
      1.1.2. *Kwestia ceny* a baśń *Żelazne trzewiczki* 161
      1.1.3. *Kraniec świata* a *Baśń żołnierska* 164
   1.2. Romantyczny bohater w mrocznym uniwersum 168
2. *Diabeł na wieży* i *Zabawki diabła* 171
   2.1. Romantyk-racjonalista na tropie tajemnic 172
   2.2. Racjonalizm, ludowe legendy i świat nadprzyrodzony 175
   2.3. Poetyka makabry i kontrastu. „Obcość” świata przedstawionego 184

ROZDZIAŁ V

TWÓRCY I ICH DZIEŁA JAKO BOHATEROWIE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POPULARNEJ: *SHERLOCK HOLMES I MĄDROŚĆ UMARŁYCH* RODOLFA MARTÍNEZA ORAZ *JUL* PAWŁA GOŹLIŃSKIEGO 193

1. *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* 195
   1.1. Tajemniczy „rękopis” doktora Watsona 196
   1.2. Powieść Martíneza a tradycja literacka 198
   1.3. Shamael – szatan romantyczny 204
2. *Jul* 206
   2.1. Powieść Goźlińskiego a tradycja literacka 209
   2.2. Polski romantyzm według Pawła Goźlińskiego 217

ZAKOŃCZENIE 223

BIBLIOGRAFIA 227
Teksty literackie 227
Opracowania 232
Słowniki 241
Źródła internetowe 244

SPIS ILUSTRACJI 245

SPIS TABEL 247

O AUTORCE; STRESZCZENIE 249

ABOUT THE AUTHOR; SUMMARY 253

PODZIĘKOWANIA

Książka ta, będąca zmodyfikowaną i poprawioną wersją mojej rozprawy doktorskiej, nie mogłaby się ukazać bez pomocy i życzliwości kilku Osób, którym należą się szczególne podziękowania. Kieruję je przede wszystkim do Pana Profesora Jakuba Z. Lichańskiego, Promotora mojej pracy doktorskiej, który zawsze, gdy tego potrzebowałam, poświęcał mi wiele czasu, chętnie dzieląc się swoją ogromną wiedzą i inspirującymi refleksjami, zwłaszcza na temat literatury i kultury popularnej.

Za wsparcie w trakcie przygotowywania rozprawy dziękuję także Panu Profesorowi Krzysztofowi Kopczyńskiemu, pod którego opieką, jeszcze w trakcie seminarium licencjackiego, a następnie magisterskiego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, rozwinęły się moje naukowe zainteresowania romantyzmem i jego wpływem na współczesną kulturę.

Słowa wdzięczności należą się również Recenzentkom mojej pracy, Pani Profesor Joannie Kokot i Pani Profesor Annie Gemrze. Ich rozległa i szczegółowa wiedza o literaturze i kulturze popularnej oraz wskazówki, których zechciały mi udzielić, okazały się dla mnie niezwykle cenne.

Dziękuję też Pani Profesor Agnieszce Budzyńskiej-Dacy, Kierownikowi Zakładu Retoryki i Mediów w Instytucie Polonistyki Stosowanej UW, za życzliwe rady i pomoc podczas przygotowywania rozprawy.

Wdzięczna jestem ponadto także Pani Dyrektor Instytutu Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Profesor Annie Zielińskiej za umożliwienie mi opublikowania tej książki i okazane zainteresowanie tematem moich badań.

Dziękuję również moim Rodzicom, bez których wsparcia książka ta nigdy by nie powstała.

Dorota Dobrzyńska

Rodzicom

WSTĘP

Aktualność romantyzmu, jego recepcja oraz wpływ na współczesną kulturę to problemy, które już wielokrotnie bywały przedmiotem naukowych analiz (zob. m.in. Adamiec 1995; Bieńczyk, Siwicka [red.] 1995; Bielik-Robson 2008; 2010; Janion 1972; 1996; 2000; oraz: Banowska 2005; Cieślak 2011: 29–101; Jabłoński 2006; Janoszka, Kalarus, Piechota [red.] 2013; Kiślak 2000; Łukaszuk, Seweryn [red.] 2007; Mikołajczak 2013; Trybuś 2011)[1], wciąż nie są jednak do końca rozpoznane. Wpływ ma na to co najmniej kilka istotnych czynników: niejednoznaczność tej epoki i samego terminu „romantyzm", który może być stosowany do wielu zjawisk, często sprzeczne opinie dotyczące jego ram czasowych, różne oceny romantyzmu w czasach współczesnych, wreszcie fakt, że romantyzm można pojmować wielorako. Wprowadzone przez historyków literatury podziały na rodzimy romantyzm emigracyjny i krajowy czy ogólnie – polski i zagraniczny – to zaledwie początek rozróżnień, które należy brać pod uwagę.

Najłatwiej byłoby zapewne założyć, że romantyzm, zwłaszcza w rozumieniu ugruntowanym w polskiej tradycji, jest już zamkniętą epoką, a jego echa są w czasach współczesnych, pod wieloma względami tak przecież odmiennych od I połowy XIX wieku, coraz słabsze. Inaczej mówiąc, można byłoby uznać, że ze względu na polityczne i kulturowe przemiany, jakie miały miejsce w Polsce w ciągu ostatnich dziesięcioleci, romantyzm po prostu już się zdezaktualizował i pozostaje przedmiotem zainteresowania jedynie dla historyków literatury czy sztuki oraz dla uczniów, zobligowanych do zapoznania się ze szkolnymi lekturami. Z drugiej jednak strony trudno nie dostrzec, że wpływ romantycznych idei czy romantycznej estetyki na współczesność wciąż jest odczuwalny. Podstawowym problemem wydaje się tu sposób, w jaki romantyzm bywa obecnie postrzegany i definiowany. Epoka ta, tak jak chyba żadna inna, obrosła bowiem powszechnie kojarzonymi z nią mitami i stereotypami, które często upraszczają jej rozumienie, sprowadzając ją do narodowowyzwoleńczych haseł i prometeizmu bohaterów romantycznych, poświęcających

---

[1] Por. także zagraniczne prace, w których jest mowa o „współczesnym romantyzmie", np. Khalip, Pyle (red.) 2016.

się dla dobra zbiorowości, do romantycznej „gorączki" i szaleństwa, do wizji objawianych przez romantycznych wieszczów itd. Oznacza to, że romantyzm wymaga obecnie nowego odczytania, co z kolei umożliwiłoby jego zupełnie inny ogląd, a także pozwoliłoby dostrzec jego wyraźne ślady we współczesnej literaturze i kulturze.

Konieczność reinterpretacji romantyzmu sugerowali już niektórzy jego badacze, przede wszystkim Maria Janion, która – nieco wbrew podręcznikowej periodyzacji, zamykającej go w I połowie XIX wieku – twierdzi, że romantyzm trwał w Polsce o wiele dłużej, jednak obecnie wymaga redefinicji (zob. Janion 1996). Podobnie Agata Bielik-Robson, odwołując się do tradycji brytyjskiej, dopatruje się w romantyzmie związków z pojęciem nowoczesności i, co nietypowe dla ugruntowanego w polskiej tradycji stereotypowego postrzegania tej epoki, podkreśla swoistą „racjonalność" romantyzmu (zob. Bielik-Robson 2008; 2010), podczas gdy w powszechnym rozumieniu romantyzm z racjonalnością nie ma wiele wspólnego. Nie jest to zresztą zupełnie nowa opinia. Bielik-Robson nawiązuje również do poglądów Stanisława Brzozowskiego (znanego jako jeden z wczesnych krytyków polskiego romantyzmu), który w istocie próbował zreinterpretować tę epokę, nawiązując właśnie do tradycji romantyzmu brytyjskiego (zob. Brzozowski 2007), skądinąd nieobcego przecież polskim romantykom. Inspiracją dla tej książki jest jednak przede wszystkim praca Meyera Howarda Abramsa pt. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka] (Abrams 2003), przełomowa dla postrzegania romantyzmu, w której na przykładzie poezji brytyjskiej został on ukazany jako charakterystyczny styl, dający się wyodrębnić w literaturze nie tylko XIX-wiecznej, lecz także późniejszej.

Już przy pobieżnej analizie wspomnianych poglądów badaczy pojawiają się jednak pytania i wątpliwości dotyczące m.in. ram czasowych romantyzmu, ale przede wszystkim istoty tego terminu, który sam w sobie okazuje się bardzo wieloznaczny. Po pierwsze, czy romantyzm to tylko twająca przez I połowę XIX wieku epoka, jak często sugerują podręczniki historii literatury? Czy raczej jest to swoista idea bądź tradycja, którą równie dobrze jak do XIX wieku można odnieść do współczesności? Po drugie, co kryje się pod samym pojęciem „romantyzmu", a także „romantyczności"? Czy romantyzm to jedynie zbiór wspomnianych już stereotypów, coraz bardziej tracących swoją aktualność? Czy jest to raczej styl, ciągle obecny w literaturze, kulturze i sztuce? To drugie rozumienie wydawałoby się tym bardziej uzasadnione, że często podkreśla się, jako charakterystyczną dla romantyzmu, wyjątkowo dużą tendencję do rozszerzania się jego estetyki nie tylko na literaturę, lecz także np. na muzykę, malarstwo, teatr, a później również na – nieistniejący jeszcze w dobie formowania się romantyzmu – film (zob. Kopczyński 2003; 2010; 2012: 224–230). W związku z tym powstaje kolejne pytanie: o jakich rodzajach romantyzmu można mówić? Jednym z najbardziej oczywistych rozróżnień wydaje się uzasadniony podział na romantyzm polski i zagraniczny – europejski, a także amerykański. Te bowiem, chociaż niewątpliwie

mają ze sobą dużo wspólnego, bardzo wiele też dzieli. Romantyzm polski (a także ogólniej – słowiański) koncentruje się w dużej mierze, co zrozumiałe, na tematyce narodowowyzwoleńczej i można zaryzykować stwierdzenie, że obecnie właśnie z nią jest powszechnie kojarzony. Być może nie do końca słusznie. W swych początkach czerpał przecież z literatury zachodnioeuropejskiej, dopiero później tworząc swoją narodową odmianę i dostosowując się do ówczesnej sytuacji politycznej. Tymczasem romantyzm europejski i amerykański koncentruje się raczej na zagadnieniach związanych z egzystencjalnymi przeżyciami jednostki, a także ze swoistym racjonalizmem w postrzeganiu świata, formując m.in. prąd zwany w tradycji anglosaskiej *Dark Romanticism* (po polsku określany najczęściej jako „czarny romantyzm").

Zjawisko to, po części charakterystyczne dla literatury zachodnioeuropejskiej – która wykształciła przecież powieść gotycką – ale przede wszystkim amerykańskiej, w polskim romantyzmie nie odegrało aż tak znaczącej roli, chociaż nie można też mówić o jego całkowitej nieobecności. Sytuacja wygląda jednak nieco inaczej, jeśli weźmiemy pod uwagę współczesne postrzeganie romantyzmu i rozważymy wspomniany już problem jego aktualności. Wydaje się mianowicie, że o ile narodowy romantyzm w wydaniu polskim stopniowo się dezaktualizuje (chociaż ciągle można oczywiście polemizować z takim poglądem), o tyle jego odmiana europejsko-amerykańska, związana z fantastyką, tajemnicą, ze zwrotem ku przeszłości, z mrocznymi i nastrojowymi krajobrazami jako tłem dla snutych opowieści, z wiodącą rolą nieskrępowanej niczym wyobraźni, pozostaje wciąż atrakcyjna dla współczesnego odbiorcy.

Wyraźny wpływ czarnoromantycznej estetyki można wskazać w wielu produktach współczesnej kultury, zwłaszcza kultury popularnej[2]. Dotyczy to np. filmu czy sztuk plastycznych, a pośrednio nawet obszarów związanych z modą, reklamą, grami komputerowymi czy produktami przeznaczonymi dla dzieci i młodzieży (animacje, zabawki itd.)[3]. Ślady czarnego romantyzmu i inspiracje tym nurtem są szczególnie dobrze widoczne w literaturze popularnej, zwłaszcza w cieszącej się uznaniem rzeszy czytelników prozie fantastycznej, a także kryminalnej z elementami fantastyki. Być może zainteresowanie taką stylistyką po części dałoby się tłumaczyć podobieństwem sytuacji współczesnego odbiorcy do sytuacji człowieka żyjącego pod koniec XVIII wieku, kiedy popularnością cieszyła się powieść gotycka, niezwykle istotna dla powstania nurtu czarnego romantyzmu. Ówczesny „przesyt"

[2] O tym, że związki współczesnej kultury popularnej z romantyzmem rzeczywiście istnieją, wspominają niektórzy badacze, m.in. Janion 1972: 266.

[3] Zob. np. wykorzystujące estetykę czarnego romantyzmu filmy w reżyserii Tima Burtona, m.in. będący ekranizacją opowiadania Washingtona Irvinga *Sleepy Hollow* [Jeździec bez głowy] z 1999 roku czy *Corpse Bride* [Gnijąca panna młoda] z 2005 roku; reklamę telewizyjną, w której w mrocznej scenerii pojawia się tajemnicza postać wampira (zob. *Kinder Bueno wampir* 2011); trendy w modzie i makijażu w XXI wieku (zob. *Czarny romantyzm w makijażu* 2011; *Gotycki romantyzm* 2015); zabawki – demoniczne lalki-potwory Monster High (zob. „Monster High" 2015) itp.

wszechobecnego racjonalizmu mógł rodzić zarówno obawy, że nie wszystko da się zracjonalizować, jak i lęki przed niebezpiecznymi pomysłami naukowców-racjonalistów, niekiedy ignorujących odwieczne prawa Boga i natury (por. Caillois 1967: 40–43). Podobne odczucia stają się zapewne także udziałem czytelników szeroko pojętej literatury fantastycznej w XXI wieku[4]. Można również przyjąć prostsze założenie, że wielu współczesnych odbiorców literatury popularnej poszukuje w niej pobudzającej wyobraźnię tajemnicy oraz „dreszczyku grozy" – pod warunkiem, że jest to strach „kontrolowany". Świat przedstawiony w powieści czy opowiadaniu nie zagraża przecież bezpośrednio czytelnikowi, a jeśli lektura okaże się zbyt mroczna, nie musi on jej kontynuować (por. Rogala 2008).

Celem tego opracowania jest zbadanie na podstawie wybranych przykładów, w jaki sposób wątki i motywy charakterystyczne dla czarnego romantyzmu funkcjonują we współczesnej prozie popularnej, oraz wykazanie, że m.in. to właśnie odwołania do czarnoromantycznej estetyki mogą wpływać na poczytność popularnych powieści i ich atrakcyjność dla współczesnych odbiorców. Analizowane przykłady pochodzą z literatury popularnej ostatniego trzydziestolecia (od lat 90. XX wieku do teraźniejszości), rodzimej, jak również zachodnioeuropejskiej, która została przetłumaczona na język polski, a zatem jest dostępna dla licznego grona czytelników w Polsce. Część z tych utworów, jak np. hiszpańskie powieści Carlosa Ruiza Zafóna czy opowiadania Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie, odniosła na polskim – i nie tylko – rynku wydawniczym znaczący sukces komercyjny[5], warto więc zastanowić się nad tym, z czego może to wynikać. Popularność poszczególnych utworów wśród czytelników jest jednym z kryteriów doboru przykładów analizowanych w tej książce. Nieco mniej znane powieści i opowiadania, które również się w niej pojawiają, zostały natomiast wybrane w sposób bardziej subiektywny[6]. Występują w nich mianowicie wyraźne, a zarazem interesu-

---

[4] Zaznaczyć jednak należy, że obecnie nieco już „trącąca myszką" powieść gotycka nie może oczywiście wywołać takich reakcji odbiorców jak w XVIII wieku, gdy stawała się popularną rozrywką i faktycznie przerażała czytelników. Z kolei lektura nowszych utworów zaliczanych do fantastyki grozy, chociaż nierzadko budzi lęk współczesnego odbiorcy, jest, jak to określił Marek Wydmuch, raczej „grą ze strachem" (Wydmuch 1975).

[5] O popularności w Polsce analizowanej w tym opracowaniu *Mariny* Zafóna (Zafón 2009b) świadczy m.in. to, że powieść ta została bestsellerem Empiku 2009 roku w kategorii „Literatura zagraniczna"; zob. *Poznaj wielkich zwycięzców Bestsellerów empiku 2009*. Powieści *El Palacio de la Medianoche* [Pałac Północy], *Las luces de septiembre* [Światła września] i *El Príncipe de la Niebla* [Książę Mgły] tego samego autora (Zafón 2013a; 2013b; 2013c) znalazły się zaś odpowiednio na 1., 3. i 8. miejscu na liście bestsellerów „Gazety Wyborczej" w 2011 roku w kategorii literatury dla dzieci i młodzieży; zob. *Lista bestsellerów „Gazety Wyborczej" rok 2011*. Niezwykle popularne w Polsce utwory Sapkowskiego odniosły natomiast sukces także za granicą. Należy tu wspomnieć, że w 2015 roku tom pt. *Ostatnie życzenie* pojawił się na 15. miejscu na liście bestsellerów „New York Timesa" wśród książek w miękkiej oprawie; zob. Albin 2015.

[6] Chociaż np. analizowane w rozdziale trzecim opowiadanie Fredericka Forsytha *Whispering Wind* [Szepczący Wiatr] (Forsyth 2001: 241–399), niewątpliwie ustępujące pod względem

jące – zdaniem autorki – nawiązania do romantycznego stylu i romantycznej estetyki[7]. Analizy te umożliwią refleksję nad problemem sposobu istnienia romantyzmu w świadomości odbiorców w XXI wieku. Jeśli, jak słusznie sugerują niektórzy badacze, w Polsce wymaga on reinterpretacji, to być może tym najbardziej aktualnym i nadal czytelnym okaże się nie rodzimy, „kanoniczny" romantyzm, kojarzony z tematyką narodowowyzwoleńczą, ale czarny romantyzm, charakterystyczny – jak dotąd – przede wszystkim dla Europy Zachodniej i USA.

Książka ta składa się z pięciu rozdziałów. W pierwszym przedstawione zostaną zagadnienia teoretyczne i historycznoliterackie: problemy z interpretacją pojęć „romantyzmu" i „romantyczności", opinie krytyków dawnych i współczesnych na temat tego zjawiska, następnie historia powstania nurtu czarnego romantyzmu oraz jego charakterystyka. Rozdział ten kończy refleksja na temat przedmiotu niniejszego opracowania, a więc literatury popularnej, jej rozumienia i definicji proponowanych przez poszczególnych badaczy. Rozdział drugi poświęcony jest twórczości Carlosa Ruiza Zafóna. Zanalizowane zostaną w nim cztery powieści dla młodzieży: *Książę Mgły*, *Pałac Północy*, *Światła września* i *Marina*, które realizują stały schemat polegający na łączeniu licznych wątków i motywów znanych z literatury romantyzmu, szczególnie niemieckiego, angielskiego i amerykańskiego. Rozdział trzeci dotyczy zagadnienia romantycznych tajemnic egzystencji oraz motywu podróży w czasie, wspólnego dla opowiadania Fredericka Forsytha pt. *Szepczący Wiatr* i powieści Krzysztofa Kotowskiego pt. *Krew na placu Lalek*. Funkcjonowanie tego motywu zostanie zbadane poprzez analizę problemu narracji, postaci romantycznych bohaterów, nawiązań do romantycznych legend oraz sposobu wykorzystania romantycznej estetyki. Rozdział czwarty skupia się na polskiej literaturze *fantasy*, reprezentowanej przez dwa popularne cykle opowiadań: Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie – *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia* (Sapkowski 2000a; 2000b) oraz Anny Kańtoch o Domenicu Jordanie – *Diabeł na wieży* i *Zabawki diabła* (Kańtoch 2006; 2009). Przeanalizowane w nim zostaną liczne odniesienia do romantycznej ludowości, szczególnie w jej

---

popularności powieściom tego autora, bywa wyróżniane także przez recenzentów jako najlepsze z całego zbioru pt. *The Veteran* [Weteran]; zob. m.in. Casciani 2001. Z kolei analizowaną w tym samym rozdziale powieść Krzysztofa Kotowskiego *Krew na placu Lalek* (Kotowski 2011) pozytywnie oceniano na portalach i blogach internetowych, podkreślając, że nie jest to, jak sugerowałaby przynależność do serii „Asy kryminału", typowy kryminał, ale raczej „thriller hipotetyczny" o zaskakującej fabule, proza z elementami nadnaturalnymi i zabawa z konwencją gatunkową; zob. m.in. Łysek 2011. Podobnie analizowana w rozdziale piątym powieść *Jul* Pawła Goźlińskiego doczekała się bardzo pochlebnych recenzji, w których podkreślano, że jest ona nie tylko doskonałym kryminałem, lecz także „wysublimowaną grą literacką" (Kulpiński 2010). *Jul* był w 2011 roku nominowany do Nagrody Wielkiego Kalibru dla najlepszej powieści kryminalnej/sensacyjnej 2010 roku; zob. *Wielki Kaliber dla Grzegorzewskiej* 2011.

[7] Utwory te – bardzo różnorodne – dowodzą ponadto obecności czarnego romantyzmu w wielu odmienych konwencjach współczesnej literatury popularnej, np. w utworach dla młodzieży, kryminale czy literaturze *fantasy*.

demonicznym wymiarze, jak również specyficznie skonstruowane postaci romantycznych protagonistów, zyskujących dużą popularność wśród czytelników. Ostatni, piąty rozdział poświęcony jest zjawisku utworów popularnych, których bohaterami stają się znani autorzy oraz ich dzieła. Przedstawione zostaną w nim dwie powieści kryminalne, nawiązujące swoim stylem do estetyki czarnego romantyzmu: *Sherlock Holmes y la sabiduría de los muertos* [Sherlock Holmes i mądrość umarłych] Rodolfa Martíneza (Martínez 2009) oraz *Jul* Pawła Goźlińskiego. Oba utwory świadczą o tym, że wspomniany nurt jest atrakcyjny dla współczesnego odbiorcy, a – jak pokazuje przykład *Jula* – polski romantyzm w wersji narodowowyzwoleńczej można interpretować w zupełnie inny sposób niż dotychczas.

ROZDZIAŁ I

ROMANTYZM, ROMANTYCZNOŚĆ, LITERATURA POPULARNA: PROBLEMY DEFINICJI

Nie może być wątpliwości: wyraz „romantyczny" (a podobnie „romantyk", „romantyzm") jest wieloznaczny.

W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli Rozpacz semantyka*
(Straszewska [red.] 1977: 373)

Na tym, co niewymowne, polega [...] istota romantyczności.

Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej
(Praz 2010: 33–34)

1. Definicje romantyzmu

Rozważania na temat istoty romantyzmu, a także jego domniemanej aktualności w XXI wieku należałoby rozpocząć od próby wyjaśnienia samego terminu „romantyzm", czy raczej wskazania różnych możliwości jego interpretacji. O ile bowiem w potocznym rozumieniu nazwa ta nie budzi poważniejszych wątpliwości, powszechnie kojarząc się z epoką przypadającą na I połowę XIX wieku, z hasłami takimi jak wyższość wyobraźni i uczuć nad racjonalnym postrzeganiem świata (często cytowane Mickiewiczowskie „czucie i wiara" oraz przeciwstawiane im „szkiełko i oko") czy z tematyką narodowowyzwoleńczą w polskiej literaturze, o tyle bliższe przyjrzenie się temu, jakie znaczenia zawierają w sobie pojęcia „romantyzm", jak również „romantyczny" i „romantyczność", pozwala dostrzec istotny problem związany z pojmowaniem tych określeń.

Do refleksji na ten temat skłaniać może m.in. twórczość bodaj najsłynniejszego przedstawiciela nurtu czarnego romantyzmu, Edgara Allana Poego[1], która, chociaż była tłumaczona na język polski już w okresie modernizmu (zob. Lyra 1973: 290–337), to właśnie obecnie wydaje się zyskiwać w Polsce coraz większą

---

[1] Marek Wydmuch określił wręcz Poego jako wzór do naśladowania dla twórców literatury grozy; zob. Wydmuch 1975: 187.

popularność. Wskazywałyby na to najnowsze prace naukowe poświęcone dziełom tego romantyka (Kasperski, Nalewajk [red.] 2009; 2010; Kubiński, Szczęsna [red.] 2010; Maciąg i in. [red.] 2017; Studniarz 2008; 2011; Studniarz [red.] 2013) oraz kolejne nowe polskie wydania jego opowiadań i poezji[2], jak również liczne przykłady wykorzystywania motywów z utworów Poego, czy ogólniej – związanych z czarnoromantyczną stylistyką, w popularnych powieściach pojawiających się w ostatnich latach na polskim rynku wydawniczym[3].

Chociaż trudno byłoby zanegować przynależność Poego do epoki romantyzmu – wskazują na to i tematyka oraz styl jego dzieł, i lata, w których tworzył – to powstaje szereg pytań o rodzaj romantyzmu, którego jest on reprezentantem, i o to, jak ów romantyzm jest odczytywany w kontekście polskiej literatury tego okresu. Typ romantyzmu wyłaniający się z twórczości Poego, poza ogólnie znanymi cechami, zwykle kojarzonymi z gotycyzmem, jak np. mroczna atmosfera wykreowanego świata, melancholia czy ukazywanie zła rodzącego się w ludzkiej duszy, charakteryzuje się również obecnością specyficznego racjonalizmu. Ten natomiast wydaje się zupełnie obcy ugruntowanemu w polskiej tradycji wyobrażeniu o romantyzmie i jego cechach. Dzieła Poego odznaczają się zatem również swoistą niejednorodnością. Łączą w sobie cechy romantyzmu w wydaniu europejskim, nawiązują do angielskiej powieści gotyckiej, reprezentują nurt amerykańskiego *Dark Romanticism*, ale też stanowią punkt wyjścia dla późniejszej prozy detektywistycznej. Jeśli więc twórczość Poego zaliczyć do romantyzmu – a lata, w których tworzył, nie pozostawiają tu wątpliwości – to jest to romantyzm złożony, trudny do jednoznacznego określenia i zaklasyfikowania. Jednymi z jego głównych cech okazują się indywidualizm i oryginalność, pozwalające na łączenie w jedną całość znanych wątków i motywów oraz na ich nowatorskie przetwarzanie[4].

Już na wstępnym etapie rozważań dają się więc zauważyć istotne rozbieżności związane z terminologią oraz z rozumieniem zjawiska określanego jako romantyzm. Może być ono bowiem traktowane jako zakończona epoka o mniej lub bardziej precyzyjnie ustalonych przez badaczy ramach czasowych, ale też jako styl w literaturze i sztuce, którego obecność jest widoczna również we współczesnej kulturze. Z drugiej strony można też mówić o „patriotycznym" romantyzmie o cechach ugruntowanych przez polską literaturę, ale i o romantyzmie Poego oraz podobnych mu amerykańskich XIX-wiecznych pisarzy, takich jak Washington Irving, Nathaniel Hawthorne albo Herman Melville, czy o romantyzmie twórców europejskich, np. Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. To zresztą tylko kilka z wielu możliwych rozróżnień, które jednak stwarzają sposobność, by zwrócić uwagę na aktualność i przejawy romantycznego stylu w literaturze, sztuce i kulturze XXI wieku.

---

[2] Poe 2008; 2009; 2010 (jedno z najobszerniejszych polskich wydań prozy Poego); 2012a; 2012b; 2012c (trzytomowy zbiór podzielonych tematycznie opowiadań Poego); 2017; 2018a; 2018b; 2019 (wznowienie wydania z 2000 roku).

[3] Poszczególne przykłady zostaną omówione w dalszej części tej książki.

[4] Podkreśla to Lichański 2013: 40–42.

Istotę wspomnianego tu problemu i kłopoty badaczy ze zdefiniowaniem skomplikowanego zjawiska, jakim jest romantyzm, szczególnie dokładnie opisuje Władysław Tatarkiewicz w swoim szkicu o znaczącym tytule *Romantyzm, czyli Rozpacz semantyka*. Analizując początki tego nurtu w Europie i szeroki zakres znaczeniowy słowa „romantyzm", stwierdza:

> Nie może być wątpliwości: wyraz „romantyczny" (a podobnie „romantyk", „romantyzm") jest *wieloznaczny*. Jest bowiem imieniem własnym, a zarazem nazwą pojęcia ogólnego. Po drugie, jest wieloznaczny, bo w początku XIX wieku uzyskał sens techniczno-literacki, a nie utracił dawnego sensu potocznego (romantyczny = nastrojowy, pobudzający do marzeń; romantyczny = nie liczący się z rzeczywistością). Po trzecie, jest używany zarówno w sensie szerszym, jak węższym: obejmuje, to znów nie obejmuje prekursorów (sprzed roku 1800), obejmuje, to nie obejmuje epigonów (po roku 1850), obejmuje, to nie obejmuje malarzy, architektów, muzyków. Po czwarte, gdy jest stosowany do utworów malarskich, to jest określany przez paletę, jeśli do architektonicznych, to przez formy neogotyckie, jeśli do muzycznych, to przez melodię czy fakturę homofoniczną, a więc – inaczej niż w zastosowaniu do utworów poetyckich (Straszewska [red.] 1977: 373).

Tatarkiewicz proponuje też analizowanie romantyzmu w kilku kategoriach: postawy i światopoglądu, jak również smaku i uprzywilejowania określonych technik artystycznych. Wyróżnia co najmniej dziewięć możliwych znaczeń tego terminu (które i tak uważa za zbyt wąskie): romantyzm to nazwa teorii czy doktryny (m.in. literackiej), ale też typu literatury i sztuki, obozu (szkoły) artystów, prądu umysłowego bądź artystycznego, idei, postawy romantyków, kierunku myślenia, okresu, w którym działali romantycy czy wreszcie zespołu cech romantyków (byłoby to równoznaczne z pojęciem „romantyczności"). Tatarkiewicz zadaje również – pozostawione bez jednoznacznej odpowiedzi – pytanie, czy romantyzm można uznać za styl, tak jak klasycyzm, romanizm czy manieryzm w sztuce lub naturalizm i symbolizm w literaturze (zob. Straszewska [red.] 1977: 380). Wyszczególnienie przez Tatarkiewicza wątpliwości dotyczących pojęcia romantyzmu wydaje się istotne z dwóch powodów. Po pierwsze, uwidacznia się w ten sposób rozmiar problemu, przed jakim stają badacze zajmujący się tym zagadnieniem. Po drugie, pytanie o możliwość traktowania romantyzmu jako stylu okazuje się jednym z podstawowych w przypadku mówienia o aktualności tego właśnie nurtu we współczesnej literaturze i kulturze.

Na problemy ze scharakteryzowaniem romantyzmu wskazuje też wielu innych badaczy: teoretyków i historyków literatury, sztuki, filozofów. Świadczy o tym duża liczba prac i syntez poświęconych temu tematowi, zawierających niekiedy już w swoich tytułach po części retoryczne pytanie „Czym jest romantyzm?" (zob. np. Baudelaire 2000: 77–79; Kowalczykowa 1990; Subel 2004). Badacze zazwyczaj wybierają jeden z dwóch sposobów mówienia o tej epoce bądź stylu: jedni próbują w miarę dokładnie opisać cechy oraz różne

aspekty romantyzmu i w ten sposób stworzyć jego nową, spójną definicję, inni natomiast sugerują, że romantyzm jest zbyt skomplikowanym, pełnym sprzeczności zjawiskiem, aby dało się go dokładnie zdefiniować.

Próbę scharakteryzowania romantyzmu podjęli m.in. amerykańscy krytycy, Arthur Lovejoy i Meyer H. Abrams. Lovejoy podkreśla mnogość i różnorodność definicji romantyzmu, sugerując, że termin ten ma tak wiele znaczeń, że sam w sobie nie oznacza właściwie niczego. Jak twierdzi: „Jest to chyba częściowo zadanie dla historyka myśli, który wgłębiając się w zagadnienie czy też zagadnienia obejmowane pojęciem romantyzm, wykaże w miarę możliwości, jak to szereg wielorakich i rozbieżnych zjawisk przyjął z wolna jedno miano" (Straszewska [red.] 1977: 353)[5]. Nieco inaczej zapatruje się z kolei na ten problem Abrams, który w *Zwierciadle i lampie* przedstawia romantyzm jako przełomowy nurt, dający początek nowej, ekspresyjnej teorii sztuki i poezji. Stwierdza: „Ostatnio radzi się historykom, by mówili o 'romantyzmach', w liczbie mnogiej, lecz z naszego punktu widzenia wyłania się jedna tylko wyraźnie romantyczna krytyka, choć pozostaje ona jednością wśród różnorodności" (Abrams 2003: 15)[6].

---

[5] Lovejoy ponadto zauważa, że badania nad istotą tego zjawiska w literaturze i kulturze muszą wiązać się przede wszystkim z uświadomieniem sobie, że terminu „romantyzm" należałoby używać w liczbie mnogiej ze względu na jego wewnętrzne sprzeczności, jak również na fakt, że w każdym kraju z romantyzmem wiążą się nieco inne znaczenia, odmienne są więc romantyzmy rozpoczynające się na przełomie XVIII i XIX wieku w Niemczech, Anglii i Francji; zob. Straszewska (red.) 1977: 353–354. Warto przy okazji dodać, że jeszcze bardziej odmienny od wspomnianych wydaje się romantyzm w wydaniu polskim bądź szerzej – słowiańskim. Lovejoy proponuje zatem, by termin „romantyzm" rozdzielić na kilka różnych pojęć, z których każde odnosiłoby się do poszczególnych narodowych romantyzmów. Z poglądami Lovejoya polemizuje natomiast René Wellek, twierdząc, że „wszystkie poważniejsze ruchy romantyczne tworzą zwartą grupę idei, z których jedna implikuje drugą", i definiując romantyzm w kategoriach epoki o jednolitych teoriach, filozofii i stylu, syntezy wielorakich przeciwieństw; zob. Straszewska (red.) 1977: 358.

[6] Abrams udowadnia w swojej pracy, że – mimo wspomnianej różnorodności romantyzmu (czy, jak chce Lovejoy, romantyzmów) – istnieje jedna cecha wspólna dla twórczości romantyków. W przeciwieństwie do artystów tworzących przed romantyzmem, nie są oni tylko naśladowcami rzeczywistości (metafora tytułowego zwierciadła), lecz ich dzieła mają swoje źródło w wyobraźni poety, są projekcją jego indywidualizmu i własnego „ja", zupełnie niezależnego od wpływów zewnętrznych (metafora rozświetlającej mrok lampy). O ile więc twórczość romantyków można uznać za bardzo zróżnicowaną i często trudną do jednoznacznego zaklasyfikowania – co doskonale widać chociażby na przykładzie wspomnianego już Poego – o tyle łączy ją jedno: zawsze jest odzwierciedleniem duszy artysty, uzewnętrznieniem jego myśli, przeżyć i emocji. Podobna opinia pojawia się też w *The Concise Oxford Dictionary of Arts and Artists*. W haśle poświęconym romantyzmowi Ian Chilvers określa to pojęcie jako na tyle zróżnicowane, że podanie jednej definicji byłoby niemożliwe. Przewodnią myślą tego, co zwiemy romantyzmem, jest jednak według niego wiara w znaczenie indywidualnego doświadczenia; zob. Chilvers 2004: 603. O problemach z jednoznacznym zdefiniowaniem romantyzmu wspominają też autorzy anglojęzycznych skryptów czy leksykonów. Np. Michael Ferber, autor jednej z nowszych prac tego typu, mającej na celu przybliżenie odbiorcy w dużym skrócie najważniejszych cech romantyzmu, rozpoczyna przedstawianie tego nurtu w literaturze od podkreślenia ogólnego przekonania teoretyków o niemożności dokładnego scharakteryzowania terminów „romantyzm" i „romantyczny" (powołując się m.in. na opinię Friedricha

Podobnie jak amerykańscy, również polscy badacze próbowali – i próbują nadal – określić, czym jest romantyzm. Poza wspomnianym już szkicem Tatarkiewicza dokładniejsze definicje – by wymienić tylko kilka z nich – pojawiają się np. w pracach Juliusza Kleinera i Zygmunta Łempickiego. Według Kleinera romantyzm to m.in. „nowy kierunek sztuki, który pragnie przede wszystkim działać na uczucie i fantazję" (Straszewska [red.] 1977: 340). Badacz wspomina też o „niesłychan[ym] bogactw[ie] zagadnień, niesłychanej rozmaitości tkwiącej w romantyzmie" (Straszewska [red.] 1977: 350). Łempicki natomiast mówi o romantyzmie jako o specyficznym poglądzie na świat oraz o stylu, którego głównymi cechami są zwrot ku przeszłości, „literatyzacja" życia, „fantastyczność" i symbolizm (Straszewska [red.] 1977: 334–339). W innych opracowaniach pojawia się jednak, podobnie jak u części teoretyków i historyków literatury z kręgu anglosaskiego, pogląd, że romantyzm łączy w sobie zbyt wiele sprzeczności, by było można dokładnie go scharakteryzować i usystematyzować. Np. Alina Kowalczykowa stwierdza, że „romantyzm nie był jednoznaczny. Pokrewne były narodowe aspiracje w dziedzinie sztuki, ale każdy z wielkich twórców po swojemu widział zadania nowej literatury; w każdym kraju, na koniec, romantyzm objawiał się wobec innej tradycji i różnorodne pełnił role społeczne" (Kowalczykowa 1990: 5–6). Ta sama badaczka, jako autorka hasła „romantyzm" w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, wskazuje też dwie możliwe interpretacje tego terminu:

> Nazwy „romantyzm" używa się obecnie w dwóch znaczeniach: 1) jako określenie nurtu ideowego i artystycznego, dominującego w literaturze, sztuce, filozofii europejskiej I poł. XIX w.; 2) jako określenie całej epoki, w której przejawiała się dominacja tego nurtu – mówi się wówczas, bardziej ogólnie, o „epoce romantycznej" (Bachórz, Kowalczykowa [red.] 1991: 832).

Jak więc widać, nawet definicja słownikowa – z założenia spójna i precyzyjna – pokazuje dwuznaczność czy niejednorodność opisywanego zjawiska. Przedstawia je ponadto szerzej tylko w pierwszym ze znaczeń, niejako uznając prymat pojmowania romantyzmu w kategoriach nurtu czy stylu, a nie jedynie epoki, w której ów nurt odgrywał najistotniejszą rolę.

Przytoczone poglądy badaczy to oczywiście zaledwie bardzo mała cząstka tego, co dotąd napisano na temat znaczenia terminu „romantyzm". W większości opracowań, słowników czy podręczników romantyzmu autorzy starają się ustosunkować do tego problemu, a jego pełne przedstawienie i opisanie wymagałoby poświęcenia mu oddzielnej teoretycznej pracy. Nawet jednak pobieżny przegląd tych opinii pokazuje złożoność omawianego zagadnienia i udowadnia, jak wiele różnych znaczeń kryje w sobie pojęcie romantyzmu, które okazuje się w gruncie rzeczy mało precyzyjne i może odnosić się do różnych zjawisk, idei itp.

Schlegla i Lovejoya). Zaznacza ponadto, że podobne problemy pojawiają się przy próbach zdefiniowania romantyzmu w muzyce i sztuce; zob. Ferber 2010: 1–13.

2. „Nie wiadomo co, czyli Romantyczność”

Problem wydaje się tym bardziej skomplikowany, gdy podda się dokładniejszej analizie znaczenie słów „romantyzm”, „romantyczność” i „romantyczny”[7]. W potocznym rozumieniu „romantyzm” odnosi się do epoki bądź nurtu w literaturze i sztuce, natomiast „romantyczność” kojarzy się z nastrojowością czy stanem ducha wyrażonymi w wierszach Mickiewicza (*Romantyczność*) i Słowackiego (*Epilog do ballad. Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Ballada*) – dla którego zresztą niejasność pojęcia „romantyczności” staje się źródłem humoru (Mickiewicz 1993: 55–57; Słowacki 1832)[8]. „Romantyczny” zaś to forma przymiotnikowa, czyli mniej więcej to samo, co „związany z romantyzmem” lub – jeśli łączyć ów wyraz z „romantycznością” – „związany z uczuciami, fantazją” itd. Precyzyjniej różnice i podobieństwa między tymi pojęciami pokazują słowniki, zarówno te językowe, jak i literackie.

Ilustrowany słownik języka polskiego Michała Arcta utożsamia na przykład „romantyzm” z „romantycznością”, a przymiotnik „romantyczny” opisuje jako „nacechowany kierunkiem i duchem romantyzmu; przekraczający szranki codziennego życia, aby wejść w sferę uczucia, wyobraźni, fantastycznej nadprzyrodzoności, marzycielstwa; pełen poezji, uroczy, malowniczy; fantastyczny, wymarzony” (M. Arct, *Ilustrowany słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Arcta, 1916, s. 523; cyt. za: Lichański 2013: 36). *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka podaje, że „romantyczny” to „odnoszący się do romantyzmu – prądu umysłowego”, ale też „odznaczający się romantyzmem, skłonnością do marzeń, fantazji” lub „pobudzający do marzeń, tajemniczy, niezwykły, fantastyczny, poetyczny” (M. Szymczak [red.], *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa: PWN, 1978, s. 72–73; cyt. za: Lichański 2013: 36). W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* wspomina się o „epoce romantycznej” (określenie tożsame z romantyzmem), a termin „romantyczny” początkowo przedstawiony jest – w obrębie hasła „romantyzm” – w znaczeniu XVIII-wiecznym, jako używany „dla określenia pewnych cech pejzażu, […] wymiennie z pojęciem malowniczości, […] jako romantyczne określano romanse średniowieczne […] obejmowano tym pojęciem także cechy uczuć i charakteru” (Bachórz, Kowalczykowa [red.] 1991: 832). Nastepnie przymiotnik „romantyczny” odnosi się już do epoki literackiej i związanych z nią zjawisk. W *Słowniku terminów literackich* hasło „romantyzm”

---

[7] Zagadnieniu temu Jakub Z. Lichański w całości poświęca swój artykuł; zob. szerzej: Lichański 2013: 34–43. W tym podrozdziale zaprezentowane zostały w skrócie niektóre z przedstawionych tam ustaleń na temat znaczenia słów „romantyzm”, „romantyczność”, „romantyczny” oraz *romanticism* i *romantic*.

[8] Mimo humorystycznej wymowy wiersza Słowackiego warto jednak zauważyć, że w utworze tym zostaje uchwycona istota „romantyczności” – niedopowiedzenie i tajemnica. W finale wiersza bohaterowie nie potrafią bowiem stwierdzić, czym było napotkane przez nich tajemnicze stworzenie: „Długo stali i myśleli, / Lecz się nic nie dowiedzieli, / Czy to pies, / Czy to bies?” (Słowacki 1832).

zostaje natomiast połączone z angielskim słowem *romantic* („malowniczy”, „nastrojowy”) i potraktowane jako synonim wyrazu *romanticism* (Głowiński i in. 1998: 479–483).

Komplikacje ujawniają się jednak, jeśli porównany znaczenie tych samych słów, ale w języku angielskim. O ile bowiem *romanticism* jest równoznaczny z prądem w literaturze, sztuce czy filozofii, o tyle *romantic* okazuje się zupełnie odrębnym przymiotnikiem, pochodzącym od słowa *romance* (por. *New Webster's Dictionary and Thesaurus* 1994: 863), a więc romansu, czyli utworu literackiego. Ten zaś to przede wszystkim średniowieczny romans rycerski – poprzednik powieści (stąd słowo „powieść” to w języku francuskim *roman*) – ale też angielski romans grozy czy romanse takich twórców jak Walter Scott (np. *Ivanhoe. A Romance*; Scott 1984) i Nathaniel Hawthorne (np. *The Blithedale Romance*; Hawthorne 2007)[9]. Etymologia wyrazów *romantic* i „romantyczny” jest zatem inna w języku polskim i angielskim, co wiąże się też z ich nieco innym odcieniem znaczeniowym, chociaż tłumaczenie słownikowe to zazwyczaj jednak „romantyczny” bądź „romantyk” (por. Stanisławski 1999: 192). Co więcej, oznacza to, że w języku polskim „romantyczny”, „romantyzm”, „romantyczność” o wiele łatwiej potraktować jako wyrazy synonimiczne czy

[9] Por. Ferber 2010: 4–7. Badacze zwracają uwagę na istotną różnicę pomiędzy utworami określanymi jako *romance* i *novel*; zob. np. Frye 1957: 303–306; Głowiński i in. 1998: 477. Hawthorne, jako twórca romansów, w swojej przedmowie do *The House of the Seven Gables* [Domu o siedmiu szczytach] tak charakteryzuje ten typ literatury: „Gdy pisarz nazywa swe dzieło romansem, byłoby niemal zbytecznym zastrzeżenie, że chce zachować sobie prawo pewnej dowolności zarówno w wyborze materiału, jak i w ukształtowaniu go, do czego nie czułby się upoważniony, gdyby nazwał swą książkę powieścią. Ta ostatnia forma kompozycji, jak się ogólnie przyjmuje, zakłada drobiazgową wierność nie tylko temu, co może się wydarzyć w życiu człowieka, lecz także temu, co w nim jest prawdopodobne i zgodne ze zwyczajnym naszym doświadczeniem. Romans jako dzieło sztuki musi stosować się ściśle do swoich praw i jest grzechem nie do wybaczenia, jeśli odstąpi od prawdy ludzkiego serca, natomiast ma pełne prawo ukazać tę prawdę w okolicznościach zależnych w dużej mierze od swobodnego wyboru pisarza lub przez niego stworzonych. Jeśli uzna za stosowne, może stworzyć taką atmosferę, by wydobyć lub stonować światła, a pogłębić i wzbogacić cienie swego obrazu. Mądrością będzie oczywiście nienadużywanie owych przywilejów, a zwłaszcza przy stosowaniu elementu cudowności lepiej uczynić z niego przymieszkę, niby woń lekką, subtelną i lotną, niż konkretny składnik potrawy ofiarowanej publiczności. [...] Opowieść ta odpowiada definicji romansu, ponieważ przedstawiono ją z pewnego specjalnego punktu widzenia: wyraża ona próbę połączenia czasów minionych z teraźniejszością, która się od nas ciągle oddala. Jest to legenda; ciągnie się od epoki już ciemniejącej w oddaleniu aż do naszych jasno oświetlonych dni i niesie ze sobą trochę tej mgiełki, którą czytelnik, zależnie od własnej woli, może albo pominąć i zlekceważyć, lub też pozwolić, by się unosiła prawie nie dostrzeżona nad ludźmi i zdarzeniami dla osiągnięcia malowniczego efektu. Samo opowiadanie, być może, utkane jest z nici tak wątłych, że potrzebuje tej ozdoby, a równocześnie czyni ją przedsięwzięciem trudniejszym” (Hawthorne 1959: 1–2). Na temat definicji romansu i rozróżnienia między romansem a powieścią zob. również: Reeve 1930: III–XVI; Warren, Wellek 1970: 291. Jak jednak wskazuje Jakub Z. Lichański, „rozróżnienie na powieść i romans, tak oczywiste dla badaczy literatury [...], dla czytelników już takim oczywistym nie jest” (Lichański 2010: 12). W Polsce romanse określa się często nieprecyzyjnie po prostu jako „powieści”, pomijając wspomniane różnice między tymi dwoma typami prozy; zob. np. hasło „Nathaniel Hawthorne” na polskiej stronie Wikipedii (Pl.Wikipedia 2015). Na stronie w wersji angielskiej określenie *romance* pojawia się natomiast w odniesieniu do Hawthorne'a kilka razy; zob. En.Wikipedia 2015.

bliskoznaczne, odnoszące się do tych samych zjawisk – chociaż wydaje się to nie do końca słuszne. Czym innym będzie przecież romantyzm rozumiany w kategoriach epoki i najczęściej kojarzony w Polsce z mesjanistycznymi i narodowowyzwoleńczymi hasłami, a czym innym np. Mickiewiczowska „romantyczność", związana z mroczną nastrojowością charakterystyczną dla XIX-wiecznych ballad – chociaż nie tylko dla nich.

Jak zatem widać, problem powstający przy próbie uściślenia, co należy rozumieć przez pojęcie romantyzmu, okazuje się skomplikowany z przynajmniej kilku powodów. Po pierwsze, nazwa ta określa jednocześnie: pojmowaną „podręcznikowo" epokę o przypisanych jej przez badaczy cechach i ramach czasowych, styl artystyczny w literaturze i sztuce, filozoficzny nurt, estetyczną doktrynę, a także specyficzną postawę wobec świata – indywidualizm. Po drugie, nawet pod względem leksykalnym jest ona nie do końca oczywista, co też przyczynia się do powstawania nieścisłości i nieprecyzyjności w jej użyciu. Po trzecie wreszcie, może odnosić się nie tylko do literatury I połowy XIX wieku, lecz także do typu literatury wywodzącej się ze średniowiecznego romansu rycerskiego lub do prądu literackiego zwanego czarnym romantyzmem, który jednak po części wykracza poza pojęcie romantyzmu utrwalone w polskiej tradycji. To z kolei stwarza możliwość, by spojrzeć na romantyzm jak na zjawisko nieograniczone czasowo i nadal dające się wyodrębnić w literaturze.

3. Rewizje romantyzmu i jego aktualność

Związki romantyzmu z innymi epokami oraz nurtami w literaturze i sztuce oraz zagadnienie jego domniemanego wpływu na współczesność to problemy złożone nie mniej niż sama definicja tego zjawiska. Niektórzy badacze dążą do przekreślania ustalonych dla romantyzmu ram czasowych, tradycyjnie sytuujących go – jako epokę – w I połowie XIX wieku. Bywa on traktowany jako nadal aktualny prąd, który nie tylko dał początek nowoczesności, lecz także kształtuje niektóre zjawiska współczesnej kultury. Takie spojrzenie na romantyzm wiąże się z kolei z koniecznością jego zupełnie innego odczytania, całkowicie uniezależnionego od utrwalonych w tradycji schematów.

Nowe pomysły na redefinicję romantyzmu pojawiły się bardzo wcześnie, bo już w II połowie XIX wieku. W Polsce istotnym głosem w tej sprawie były prace Stanisława Brzozowskiego, dla którego punktem wyjścia stała się krytyka rodzimego romantyzmu, określonego w *Legendzie Młodej Polski* jako swoista „ucieczka" wyobcowanej jednostki od rzeczywistego świata (Brzozowski 2001). Brzozowski nie poprzestał jednak tylko na krytyce, ale w *Głosach wśród nocy* podjął wkrótce próbę rewizji romantyzmu (Brzozowski 2007). Co istotne, inspiracją do rozmyślań na temat tej epoki jest dla niego nie romantyzm polski, ale brytyjski, a więc mniej uwikłany w problematykę

narodową, a skupiony bardziej na wewnętrznych dylematach jednostki i jej postawie wobec otaczającej rzeczywistości. Brzozowski, analizując w *Głosach wśród nocy* cechy romantyzmu, przekracza jednak nie tylko ustalone dla jego narodowych odmian granice geograficzne (romantyzm polski / romantyzm brytyjski), lecz także granice czasowe. Sugeruje mianowicie konieczność zniesienia podziału między romantyzmem a modernizmem[10], dopatrując się w romantyzmie i postawie romantycznego „Ja" zalążków nowoczesności[11]. Brzozowski bardzo wcześnie dostrzega więc to, co po nim powtórzą kolejni teoretycy: romantyzmu nie należy ograniczać czasowo jedynie do I połowy XIX wieku, a przynajmniej nie jest to tak oczywista kwestia, jak pozornie mogłoby się wydawać[12].

Wskazany stosunkowo wcześnie przez Brzozowskiego problem związków romantyzmu z nowoczesnością był następnie w XX wieku – i jest nadal – w różnych aspektach analizowany zarówno przez polskich, jak i zagranicznych teoretyków, którzy nie tylko zmierzają do zatarcia wyraźnej granicy między romantyzmem i modernizmem, lecz także mówią o wpływie romantyzmu na współczesną literaturę i kulturę. Wspomniany już Abrams w *Zwierciadle i lampie*, jednej z najważniejszych jak dotąd prac na temat europejskiej liryki I połowy XIX wieku, proponuje zupełnie nowe spojrzenie nie tylko na poezję romantyków, lecz także na źródła i samą istotę romantyzmu. Opisując ekspresyjną teorię sztuki, wiąże romantyzm z nowoczesnością, zwracając uwagę na nowy typ literatury, jaki według niego powstaje na przełomie XVIII i XIX wieku. Abrams, posługując się tytułową metaforą zwierciadła oraz

---

[10] Jest to możliwe w zasadzie tylko wówczas, jeśli, tak jak Brzozowski, przyjmiemy za punkt wyjścia tradycję brytyjską. Polska historia literatury zwyczajowo zakłada bowiem istnienie pozytywizmu jako epoki rozdzielającej romantyzm i Młodą Polskę (modernizm).

[11] Agata Bielik-Robson tak podsumowuje przemyślenia Brzozowskiego na temat domniemanej „nowoczesności" romantyzmu i kondycji romantycznego „Ja": „W myśl [...] klasycznego podziału romantyzm nie jest jeszcze «nowoczesny»: jego optymistyczna wiara w potęgę twórczych sił jaźni umieszcza go w epoce, której obce są jeszcze typowo modernistyczne wątpliwości co do stopnia kontroli, jaką Ja sprawuje nad światem i językiem. Rewizja romantyczna tymczasem odsłania zarodki tego rozczarowania już u wczesnych romantyków, włączając cały ruch romantyczny w strumień nowoczesności, epoki wielkich nadziei i wielkich zwątpień. Ja romantyczne wedle Brzozowskiego nie jest wcale aż tak pewne siebie i swych wewnętrznych mocy: wręcz przeciwnie, jego buńczuczna retoryka jest w istocie retoryką niepokoju, podskórnej świadomości ciemnych nurtów podmywających autonomię pojedynczego podmiotu, nieustannie zagrażających jego samostanowieniu" (Brzozowski 2007: 307).

[12] Brzozowski nie zawęża też pojęcia romantyzmu do zjawiska w literaturze, zauważa bowiem istnienie czegoś, co dałoby się określić mianem „filozofii romantycznej": „Można powiedzieć, że [...] romantyzm jest czymś więcej niż kierunkiem literackim, że *odbija on rozdarcia w psychice*, nie umiejącej wyrzec się rezultatów działania, którego nie może uznać za swoje" (Brzozowski 2007: 89). Podobny pogląd na romantyzm jako na źródło nowoczesności i punkt odniesienia dla późniejszych zjawisk literackich pojawia się też w pracy Ignacego Matuszewskiego pt. *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studyum krytyczno-porównawcze* (Matuszewski 1904). Analizując mistyczną twórczość Słowackiego, Matuszewski wskazuje w niej cechy związane z nowoczesnością i udowadnia tym samym, że modernizm ma swój początek już w romantyzmie.

lampy, dowodzi, że romantyzm jest niezwykle istotnym, przełomowym wręcz etapem w rozwoju liryki, która wraz z jego początkiem zaczyna przechodzić – kojarzony zazwyczaj z nowoczesnością – kryzys funkcji mimetycznej. Jak udowadnia autor, począwszy od romantyzmu, aż do czasów współczesnych poezja nie odwzorowuje już rzeczywistości, ale stanowi odbicie stanu ducha artysty. Co istotne, Abrams wypowiada się w ten sposób nie tylko o poezji, lecz także szerzej: o literaturze, jak również sztuce[13]. Autor *Zwierciadła i lampy* przywołuje także krytykę Williama Wordswortha, która „opiera się na mocnym fundamencie, jakim jest uznanie znaczenia i możliwości ballad, pieśni i opowieści pochodzących z tradycji ustnej jako wzorców literackich" (Abrams 2003: 127). Nawiązując zaś do opinii Wordswortha zawartych w przedmowie do *Lyrical Ballads* z 1800 roku, twierdzi: „[…] dzieło sztuki w istocie swej czyni to, co wewnętrzne – zewnętrznym; wskutek procesu twórczego zachodzącego pod naporem uczucia stanowi ucieleśnienie postrzeżeń, myśli i emocji poety" (Abrams 2003: 31). Abrams wywodzi tę teorię już od – ważnego dla zrozumienia istoty czarnego romantyzmu – traktatu Longinusa o wzniosłości (Abrams 2003: 88; zob. również Pseudo-Longinos 2006: 91–154), odnosząc ją do krytycznoliterackich poglądów romantyków, m.in. Poego, jego rozumienia piękna i manifestowanego poprzez twórczość indywidualizmu (Abrams 2003: 36, 152–153). Tak przedstawiona wizja romantycznej poezji, odzwierciedlającej stan ducha i nastrój twórcy, odwołującej się do gminnych ballad i podań, a co się z tym wiąże – również wizja samego romantyzmu, pozwalają więc postrzegać go bardziej w kategoriach ciągle aktualnego stylu, niż tylko zakończonej epoki, co potwierdzałaby np. wzmianka Abramsa o podobieństwach między teoriami poetów romantycznych a XX-wieczną teorią T. S. Eliota (Abrams 2003: 34)[14].

Podobnie romantyzm jako styl postrzegają także René Wellek i Austin Warren, którzy w *Teorii literatury* wskazują jego określone cechy, występujące nie tylko w literaturze, lecz także w sztuce. Rozróżniając pojęcia „powieści" i „romansu", twierdzą: „Opis romantyczny ma na celu stworzenie i utrzymanie nastroju: struktura narracyjna i charakterystyka postaci muszą być

---

[13] Odwołuje się m.in. do poglądów Waltera Scotta, zgodnie z którymi każdym twórcą (nie tylko poetą, lecz także np. malarzem czy nawet mówcą) „powoduje chęć «wzbudzania u czytelnika, słuchacza czy widza odcienia uczucia podobnego temu, które przepełniało jego pierś, zanim przybrało kształt za sprawą jego ołówka, języka czy pióra. Zadaniem artysty, krótko mówiąc […] jest przekazywać, na ile pozwalają barwy i słowa, te same wzniosłe wrażenia, które podyktowały mu stworzenie dzieła»" (Abrams 2003: 59).

[14] Oprócz Abramsa problemem domniemanej łączności romantyzmu z modernizmem oraz jego związku z teoriami XX-wiecznymi zajmował się też Harold Bloom, analizując zagadnienie romantycznego „Ja" w eseju *Internacjonalizacja romansu poszukiwań w angielskiej prozie romantycznej*. Według niego postawa romantyka-„Prometeusza", zainteresowanego czynami na rzecz określonej zbiorowości, w pewnym momencie zmienia się w „prometeizm wewnętrzny", skoncentrowany na własnym „Ja" poety. Chociaż ta metamorfoza tradycyjnie oznacza początek modernizmu, Bloom twierdzi, że jej zapowiedź można odnaleźć już w poezji angielskich romantyków; zob. Bloom 1978: 261–285. Por. też opinie innych badaczy anglosaskich, np. de Man 1993.

podporządkowane pewnej tonacji, zamierzonemu efektowi – jak u Anny Radcliffe i Poe'a" (Warren, Wellek 1970: 298). Elementy romantycznego stylu Wellek i Warren wskazują ponadto nie tylko w utworach z I połowy XIX wieku, lecz także np. w późniejszych powieściach Henry'ego Jamesa (Warren, Wellek 1970: 298).

Współcześnie na gruncie polskim do ustaleń Brzozowskiego, jak również Abramsa oraz innych anglosaskich teoretyków, w swoich pracach wielokrotnie nawiązuje Agata Bielik-Robson[15], proponując nowe, uniezależnione od polskiej tradycji badawczej spojrzenie na romantyzm. Co raczej nietypowe dla polskich badań, analizuje ona zjawisko romantyzmu przez pryzmat jego angielskiej odmiany, wysnuwając wnioski, które są dalekie od utartych, „szkolnych" wizji tej epoki. Bielik-Robson przeciwstawia się przede wszystkim utrwalonemu w polskiej kulturze obrazowi romantyzmu jako epoki „nieracjonalnej", pojmowanej w kategoriach „romantycznej gorączki". Jest zdania, że romantyzm to „szczególna forma racjonalności":

> [...] bronię tu dziedzictwa romantyzmu przed popularną kliszą, postrzegającą w nim skłonność do irracjonalizmu, gorączki i szaleństwa. Bliska mi postawa romantyczna, wypracowana przede wszystkim przez myślicieli brytyjskich, bynajmniej nie rozdziela rozwagi i romantyczności – *sense and sensibility* – lecz chytrze łączy oba podejścia (Bielik-Robson 2008: 6).

Bielik-Robson zaznacza przy tym, że takie nietypowe postrzeganie romantyzmu wiąże się zarazem z pytaniem o jego nowoczesność – mając na myśli tego rodzaju badawcze podejście do romantyzmu nie tylko brytyjskiego, lecz także polskiego: „Jeśli bowiem istotnie romantyzm mógł stać się gdzie indziej wehikułem 'innej nowoczesności', to może, zamiast odsyłać polską formację romantyczną do lamusa, należałoby się raczej zastanowić, czy nie dałoby się poddać jej zabiegowi odświeżającej rewizji?" (Bielik-Robson 2008: 10). Romantyzm, przedstawiany często w podręcznikach literatury i syntezach jako epoka zamknięta, definitywnie zakończona wraz z nadejściem pozytywizmu oraz kojarząca się z szeregiem schematów, w przekonaniu Bielik-Robson jest, jak głosi tytuł zbioru jej esejów, „niedokończonym projektem": formacją, która okazuje się nadal żywa, jednak nie do końca jeszcze rozpoznana, i którą należałoby wobec tego na nowo odczytać i zinterpretować.

Na żywotność romantyzmu i jego ciągły wpływ na współczesną kulturę wskazuje również Maria Janion, chociaż punktem wyjścia jest dla niej, inaczej niż u inspirującej się tradycją brytyjską Bielik-Robson, m.in. francuski poststrukturalizm, a także polska tradycja romantyczna i polska historia, kształtu-

---

[15] Na temat domniemanych związków romantyzmu z nowoczesnością wypowiadają się też inni badacze; zob. np. Kuziak (red.) 2009. Michał Kuziak porównuje również przełom romantyczny do przełomu postmodernistycznego, łącząc romantyzm z późną nowoczesnością bądź ponowoczesnością; zob. Kuziak 2011: 5–6.

jąca obraz romantyzmu w zbiorowej świadomości[16]. Janion dowodzi w swoich pracach, że polska kultura jest bardzo mocno zakorzeniona w romantyzmie, który nie tylko przesądził o jej obecnej postaci, lecz także stanowił impuls dla koniecznych w XX wieku przemian. Analizując rodzimą sytuację polityczną i związane z nią nastroje społeczne, Janion twierdzi, że romantyzm w Polsce nie zakończył się, jak się powszechnie uważa, w połowie XIX wieku, ale dopiero po 1989 roku, kiedy wraz z dokonującymi się przeobrażeniami ustrojowymi nastąpił, jak to określa badaczka, „zmierzch romantycznego paradygmatu":

> Dziś […] uczestniczymy w bolesnym i dramatycznym procesie: wygasaniu pewnego cyklu dziejowego w kulturze polskiej. Tak niedawne wzruszenia oddalają się w coraz bardziej niepowrotną przeszłość; niekiedy wydaje się, że pochodzą one z jakiejś odległej epoki historycznej. Pamiątki stanu wojennego bywają traktowane jak te z Powstania Styczniowego. Teatr romantyczny i postromantyczny przestał budzić tak silne niegdyś emocje. […] Nauczana zaś w szkole literatura romantyczna zaczęła nużyć swym natrętnym patriotyzmem (Janion 1996: 6–7).

Janion podkreśla jednak, że nie musi to oznaczać definitywnego końca romantyzmu, ale raczej konieczność jego rewizji. Wprawdzie kojarzące się z polską tradycją romantyczną narodowowyzwoleńcze i mesjanistyczne hasła powoli dezaktualizują się pod koniec XX wieku, jednak wiążą się one z zaledwie jedną z wielu wersji romantyzmu, i jest to w dodatku wersja typowo polska, z którą romantyzm europejski czy amerykański, powstałe na zupełnie innym gruncie, mają niewiele wspólnego. Tymczasem istnieje przecież jego zupełnie inna, bardziej uniwersalna odsłona, związana m.in. z pojęciem jednostki i jej doświadczeń egzystencjalnych. Janion twierdzi, że „romantyzm, […] odsłaniając nowy horyzont poznawczy, wznosząc nowożytny paradygmat kultury – to znaczy nowożytny obraz świata, uświadomił człowiekowi naszych czasów jego kondycję jako dwuznaczną i rozdwojoną, wymagającą ciągle od nowa wysiłku moralnego i poznawczego" (Janion 2007: 32).

Nie jest to zresztą odosobniona opinia, ponieważ o aktualności romantyzmu i jego ciągłym wpływie na współczesną kulturę wspominają również inni badacze. Np. Alina Kowalczykowa podkreśla wyjątkową żywotność romantyzmu w porównaniu z innymi epokami:

> Gdy oświecenie, późniejszy pozytywizm czy nawet jeszcze bliższy nam w czasie modernizm przekształcają się stopniowo w bardzo interesujące świadectwo minionych epok, formacji intelektualnych […] to romantyzm zdaje się być czymś o wiele ważniejszym: wciąż żywa jest bowiem i wzbudza kontrowersje romantyczna koncepcja człowieka, świata, hierarchii wartości (Kowalczykowa 1990: 7–8)[17].

---

[16] O różnicach w badawczym podejściu Bielik-Robson i Janion do romantyzmu oraz o innych polskich badaniach związanych z romantyzmem zob. Sokołowski 2010: 353–360.

[17] Należy jednak zaznaczyć, że obok głosów o związkach romantyzmu ze współczesnością pojawiają się też odmienne opinie; zob. Siwicka 1996: 9–19.

Jeśli więc romantyzm z jednej strony wydaje się nadal aktualny, ale z drugiej, jak sugeruje Janion, jego polska, „mesjanistyczna” wersja coraz bardziej odchodzi w przeszłość, to należałoby zacząć interpretować tę epokę – lub raczej prąd – zupełnie inaczej niż dotychczas. Dlatego też Janion postuluje stworzenie „nowego paradygmatu kultury polskiej”, związanego z romantyzmem w wersji bardziej uniwersalnej, dopasowanej do współczesności:

> Jakieś zarysy tego paradygmatu już może zaczynają się uwidaczniać. Wolność jednostki i napięcia tragiczno–ironiczne z niej wynikające znajdą się w jego centrum. Filozofia egzystencji, wydobyta również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanego, będzie nieodzownym składnikiem tego nowego myślenia, które powinno starać się zrównoważyć inspiracje kultury wysokiej i kultury masowej, kultury ogólnonarodowej i poszczególnych kultur alternatywnych, kultury „swojej” i kultur „obcych” (Janion 2007: 11).

Co istotne, propozycja badaczki zakłada nie tylko nowe myślenie o romantyzmie, polegające m.in. na odniesieniu do obcych tradycji czy łączeniu ich z tradycją rodzimą. Janion przy okazji przypomina również, że obok „patriotycznej” istniała też inna wersja polskiego romantyzmu, której elementy mogą okazać się inspirujące także – czy może raczej dopiero – teraz. Wydaje się to wprawdzie oczywiste, lecz niejednokrotnie istnienie owego „innego” romantyzmu bywa marginalizowane i przesłaniane licznymi schematami związanymi z tą epoką. Tymczasem dopiero w XXI wieku romantyzm może (i zaczyna) być odczytywany w Polsce we właściwy sposób: jako prąd, który na przełomie XVIII i XIX wieku pojawił się i rozwijał w Europie i który był następnie przyswajany przez polską literaturę i kulturę, stając się przy tym tematem licznych polemik dotyczących tego, jak powinna wyglądać literatura narodowa i do jakich wzorców powinna się ona odwoływać. Romantyzm, o którym dyskutowali Kazimierz Brodziński, Maurycy Mochnacki czy polemizujący z klasykami młody Mickiewicz, to właśnie romantyzm w swojej „oryginalnej”, zachodnioeuropejskiej odsłonie, niezwiązany jeszcze z problematyką narodowowyzwoleńczą.

4. Krytycy romantyczni o „romantyczności”

Wziąwszy pod uwagę postulat Marii Janion o potrzebie rewizji i nowego odczytania romantyzmu, które byłoby dostosowane do współczesności, można zaryzykować stwierdzenie, że obecnie stajemy przed problemem podobnym do tego, który w XIX wieku próbowali w różny sposób rozwiązać Brodziński, Mochnacki i Mickiewicz. Jednym z powodów podjęcia takich rozważań było niewątpliwie nowe zjawisko w literaturze europejskiej, określane

przez krytyków jako „romantyczność" czy poezja „romantyczna"[18], przez wielu przeciwstawiane temu, co „klasyczne" (zob. np. Kawyn [opr.] 1963). Zarówno Brodziński, jak i Mochnacki oraz Mickiewicz podejmują w swoich rozprawach próbę ustosunkowania się do tego zagadnienia, wyjaśniając pojęcie „romantyczności" oraz mówiąc z jednej strony o tym, co w literaturze uniwersalne, z drugiej – o tym, co charakterystyczne i wyjątkowe dla poszczególnych narodów (zob. Brodziński 2002: 5–102; Mochnacki 2000: 1–54; Mickiewicz 1996: 109–129).

Nie bez znaczenia dla tych rozważań jest zaproponowany w 1800 roku przez Madame de Staël umowny, inspirowany geograficznym usytuowaniem poszczególnych nacji i wynikającymi z tego różnicami kulturowymi podział na „klasyczną" literaturę Południa oraz „romantyczną" literaturę Północy[19]. Brodziński, Mochnacki oraz Mickiewicz nawiązują w swych rozprawach o literaturze do teorii pani de Staël, chociaż ich opinie w wielu miejscach znacznie się różnią[20]. Brodziński skłania się ku przekonaniu o zdeterminowanym ziemiańską przeszłością, sielankowym charakterze polskiego narodu i jego literatury. Byłaby więc ona zbliżona do wzorców południowych, chociaż Brodziński próbuje usytuować ją pomiędzy Południem a Północą[21]. Mochnacki – przeciwnie, odwołując się do uduchowionego słowiańskiego poganizmu, łączy rodzimą literaturę ze związaną z kulturą Północy „romantycznością", która na polskim gruncie może czerpać inspirację ze słowiańskiej starożytności, północnej mitologii oraz średniowiecza.

Z kolei Mickiewicz w przedmowie do *Ballad i romansów* podkreśla swoistą jedność w różnorodności kultur i literatur poszczególnych narodów oraz zestawia kulturę Północy i Południa nie na zasadzie kontrastu, a raczej

---

[18] Por. tytuły poszczególnych rozpraw: *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* Brodzińskiego i *O poezji romantycznej* Mickiewicza.

[19] Pani de Staël, która na początku XIX wieku spopularyzowała we Francji pojęcie romantyzmu, zafascynowana *The Poems of Ossian, the Son of Fingal* [Pieśniami Osjana] Jamesa Macphersona (Macpherson 1980) i ich odmiennością od klasycznych utworów, stwierdziła, że zachodzi wyraźny związek między krajobrazem i klimatem danej części Europy a duchowością, estetycznymi upodobaniami i wrażliwością zamieszkujących je nacji. Postawa romantyczna jest więc zgodnie z tymi ustaleniami w oczywisty sposób przypisana Północy, a jej źródeł można doszukiwać się w dawnych pieśniach, podaniach i mitologiach poszczególnych narodów, zamieszkujących tę część kontynentu. Opowiedzenie się po stronie romantycznej estetyki wypływa zatem z naturalnej skłonności narodów Północy do melancholii, zadumy nad tajemnicami natury i kontemplacji mrocznych krajobrazów. Jest odzwierciedleniem ducha owych narodów, a także ducha przełomu wieków; zob. de Staël-Holstein 1954: 22–98.

[20] Szerzej o krytycznoliterackich poglądach Brodzińskiego, Mochnackiego i Mickiewicza zob. Kuziak 2011: 5–14.

[21] Miałoby to swoje uzasadnienie geograficzne: narody słowiańskie zamieszkują tereny w klimacie umiarkowanym, na granicy umownych obszarów Północy i Południa. Według Brodzińskiego polska literatura zawiera w sobie tendencje charakterystyczne dla obu grup, łącząc cechy klasyczne i romantyczne. „Romantyczność" w takim rozumieniu wydaje się jednak tożsama z sentymentalizmem, który nie jest zdecydowanie przeciwstawny klasycyzmowi, a raczej z niego logicznie wynika. Można więc zastanawiać się, czy na pewno Brodziński mówi o tym samym zjawisku co Madame de Staël.

harmonii, pokazując ewolucję europejskiej literatury na przestrzeni wieków. Wskazuje przy tym źródła romantycznej poezji, czyli charakterystyczne dla europejskich nacji ludowe podania i mity, pochodzące z wieków średnich pieśni rycerskie czy twórczość Szekspira, a wzory dla oryginalnej, tworzonej pod wpływem uczuć literatury romantycznej odnajduje już w kulturze starożytnej. Co więcej, to właśnie z kultury średniowiecza Mickiewicz wywodzi samo określenie „romantyczny”, twierdząc:

> Nowe uczucia i wyobrażenia, samym barbarzyńcom właściwe, tak zwany duch rycerski i z nim połączony szacunek i miłość ku płci pięknej, Grecji i Rzymianom obcy; ścisłe przestrzeganie praw honoru; uniesienia religijne; podania mityczne i wyobrażenia ludów barbarzyńskich, dawniejszych pogan i nowoczesnych chrześcijan, pomieszane razem; oto jest, co stanowi w wiekach średnich świat *romantyczny*, którego poezja zowie się też romantyczną. Poezja ta miała swój stały charakter, miarkowany tylko miejscowym wpływem ponurych i uniesionych Normandów, wesołych minesingerów, czułych trubadurów. Zewnętrzne wydanie, czyli język, zlewkiem będąc języków północnych i rzymskiego, nazwany został *romanckim*; skąd poszło, że późniejsi i ową poezją, i duch czasu romantycznymi mianowali (Mickiewicz 1996: 115).

Wynika zatem z tego, że poezja romantyczna nie jest w XIX wieku tak nowym zjawiskiem w literaturze, jak pojmowali to występujący przeciwko niej klasycy, a wprowadzane przez nich podziały na to, co klasyczne i romantyczne, okazują się zbyt uproszczone[22]. Z kolei na zarzuty krytyków dotyczące jego wczesnych poezji i romantycznego stylu, w jakim zostały napisane, Mickiewicz odpowiada:

> […] oskarżano mnie głównie o psucie stylu polskiego wprowadzeniem prowincjonalizmów i wyrazów obcych. Wyznaję, że nie tylko nie strzegę się prowincjonalizmów, ale może umyślnie ich używam. Prosiłbym zwrócić uwagę na różne rodzaje poezji w dziełach moich zawarte i każdego z nich styl podług innych sądzić prawideł.

[22] Mickiewicz przestrzega przed takimi uproszczeniami, twierdząc: „Cała niestosowność podziałów i nagłych wniosków stąd pochodzi, że piszący o poezji, podchwyciwszy od teoretyków niemieckich wyrazy: klasyczność i romantyczność, podszywają pod nie własne swoje wyobrażenia; […] Bo jeśli klasyczność i romantyczność weźmiemy w znaczeniu Schlegela, Buterweka, Eberharda, którzy pierwsi te wyrazy do teorii wprowadzili i oznaczyli, jeśli za charakter poezji romantycznej uznamy przebijające się w niej cechy ducha czasu, sposobu myślenia i czucia ludów w wiekach średnich – natenczas powstać przeciwko romantyczności nie jest to powstać przeciwko poetom, ale wypowiadać wojnę uczoną narodom rycerskim, których obyczaje i dzieła opiewali poeci. Nadto, jako w teraźniejszym Europy stanie wiele zatrzymało się opinii, wiele odzywa się uczuć z czasów rycerskich, tak i w wielu dziełach nowożytnych różnego rodzaju widać mniej lub więcej cechę romantyczności. Chcąc w poezji cechę tę zupełnie zniszczyć, potrzeba wprzódy zmienić charakter narodów, co nie jest w mocy teoretyków, albo dowieść, iż przedmioty z wyobrażeń i uczuć świata romantycznego nie dają się szczęśliwie poetyckim sposobem traktować; przeciwko czemu mówią przykłady tylu wzorowych romantycznych sztukmistrzów. Jeżeli zaś odrzucamy definicje teoretyków niemieckich i do romantyczności przywiązujemy inne jakieś wyobrażenie; jeśli np. zasadzamy jej istotę na łamaniu prawideł i wprowadzaniu diabłów, wtenczas zarzuty przeciwników takiej romantyczności będą słuszne i niezbite” (Mickiewicz 1996: 125–126).

> W balladach, w pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach na gminnym podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących, wielcy poeci starożytni i nowocześni używali i używają prowincjonalizmów, to jest wyrazów i wyrażeń od ogólnie przyjętego książkowego stylu różniących się. Że pominę dawne greckie dialekty, dość rzucić okiem na dzieła Burnsa, Herdera, Getego, Skota, Karpińskiego, Bohdana Zaleskiego (Mickiewicz 1996: 181–182).

Mickiewicz traktuje więc „romantyczność" jako styl oraz zjawisko, które nie jest charakterystyczne tylko dla jednej nacji, ale może być uniwersalne, wspólne dla wielu narodów europejskich i kojarzone nie tylko z XIX wiekiem.

Niezależnie od tego, któremu z wymienionych krytyków należałoby przyznać rację w kwestii oceny nie tylko rodzimej, lecz także całej europejskiej literatury, na uwagę zasługuje przede wszystkim to, *o jakim romantyzmie* mówią wszyscy trzej. Jest to romantyzm w swojej wczesnej fazie, który na obszarze polskim nie przybrał jeszcze ostatecznie formy narodowej, a więc nieuwikłany w skojarzenia i schematy, jakie narosną wokół niego w późniejszych latach[23]. To również – przede wszystkim – styl w literaturze, bez ścisłych granic przestrzennych i czasowych[24]. Styl ów – określany przez Brodzińskiego, Mochnackiego i Mickiewicza jako „romantyczność" – jawi się jako mroczny, nastrojowy, inspirowany duchem pogańskiej przeszłości Słowian i ludów Północy, ich legendami, mitami, jak również kulturą średniowiecza i romansami rycerskimi. Tak rozumiana „romantyczność" bliska jest zjawisku czarnego romantyzmu, który, chociaż w polskiej literaturze nigdy nie odgrywał aż tak istotnej roli, jak np. w literaturze angielskiej, niemieckiej czy amerykańskiej, to był podstawą dla estetyki rodzimych romantycznych ballad czy powieści poetyckich. Jeśli więc rozpatrywać problem reinterpretacji czy aktualności romantyzmu, to odpowiedzią może okazać się właśnie taka jego wersja, wyłaniająca się z wczesnych pism krytycznych Mickiewicza czy samych *Ballad i romansów*, mająca swoje początki w szeregu zjawisk w kulturze europejskiej w XVIII i na początku XIX wieku.

5. Od romansu gotyckiego do czarnego romantyzmu

Zapowiedzi mrocznej romantycznej estetyki pojawiały się w literaturze i kulturze europejskiej już w oświeceniu[25]. Jak wskazuje Mario Praz,

> słowo *romantic* pojawia się po raz pierwszy w języku angielskim koło połowy XVII wieku w znaczeniu: „podobny do starych opowieści" („*like the old romances*"); dowodzi to, że dała się wówczas odczuć potrzeba nadania nazwy pewnym

[23] Szerzej o procesie kształtowania polskiego romantyzmu zob. Janion 1973: 7–50.

[24] O „globalizmie" romantyzmu i o pojęciu romantyzmu jako stylu wspomina Kasperski 2012b: 5.

[25] Zob. na przykładzie angielskim: Morawski 1961: 51–140.

> cechom charakterystycznym powieści rycerskich i pasterskich. Owe cechy charakterystyczne [...] to fałszywość i nierealność, fantastyczna i irracjonalna natura wydarzeń i uczuć opisywanych w tych powieściach. „Romantyczny" rodzi się więc jako termin pejoratywny, podobnie jak „gotycki" i „barokowy". [...] Jednakże na początku XVIII wieku zarysowuje się nowy prąd w dziedzinie gustu: w dziełach sztuki co raz to większą wagę zaczyna się przypisywać fantazji. *Romantic* oznacza wprawdzie nadal coś niedorzecznego, ale jednocześnie przybiera odcień czegoś przyciągającego, co mile pobudza wyobraźnię. [...] Obok zastosowania pejoratywnego w odniesieniu do wydarzeń i uczuć przedstawianych w dawnych powieściach, słowo *romantic* stosuje się zatem do scen i krajobrazów podobnych opisywanym tamże – tym razem bez odcienia pogardy (Praz 2010: 31–32).

Określenie „romantyczny" zaczęło być wówczas używane zarówno w odniesieniu do przyrody i krajobrazu, jak i do nowych tendencji w literaturze, architekturze i sztuce[26]. Jedną z nich była rozpoczynająca się w Europie moda na angielskie ogrody, których kompozycja, w przeciwieństwie do kompozycji popularnych w XVII wieku barokowych ogrodów francuskich, miała charakteryzować się swobodą i asymetrią, tak by odzwierciedlać dzikość natury, nieuporządkowanej przez ludzką rękę. Ich twórcy często inspirowali się ówczesnym malarstwem pejzażowym, projektując ogrody tak, jak maluje się obraz: by przemówić do uczuć odbiorcy. Chodziło jednak nie tylko o zachwyt nad pięknem naturalnej, choć sztucznie zaaranżowanej przyrody. W ogrodach umieszczano też ruiny, celowo pozostawiano martwe drzewa, co miało skłonić obserwatorów do zadumy i rozważań o przeszłości, przemijaniu itp. Wszystko to odzwierciedlało zmieniający się stosunek do natury, która jawiła się artystom i twórcom ogrodów nowego typu jako doskonała w swoim pierwotnym, niezaburzonym przez człowieka kształcie[27].

Pojawiła się przy tym potrzeba stworzenia nowych pojęć estetycznych, dających się zastosować do nieopanowanego przez cywilizację krajobrazu, często budzącego w kontemplującej go jednostce uczucia melancholii czy też niepokoju. W 1757 roku Edmund Burke w *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna] (Burke 1968) rozwinął nową teorię estetyczną, zgodnie z którą pojęciu piękna przeciwstawione zostało pojęcie wzniosłości. Według Burke'a piękne jest to, co niewielkie, kojarzące się ze spokojem, co może być ujarzmione i kontrolowane przez człowieka, wzniosłe natomiast – to, co potężne, przerastające obserwatora, groźne, a jednocześnie wspaniałe w swoim ogromie. Odczucie wzniosłości

---

[26] O zależnościach między literaturą i sztuką (m.in. o możliwości „przeniesienia na teren literatury terminologii stylistycznej używanej przez historię sztuki dla zjawisk, które jej podlegają") oraz o stylu romantycznym przeciwstawionym klasycyzmowi wspominają Warren, Wellek 1970: 170 (oraz kolejne strony).

[27] Szerzej o sztuce ogrodniczej w XVIII wieku, a także o toposie ogrodu w literaturze zob. Hobhouse 2005; Jaworski 2009: 83–96; Majdecki 2008; Przybylski 1978; Rymkiewicz 1968.

może zatem ewokować np. gwałtowna burza czy też ruina o imponujących rozmiarach[28]. Wzniosłość wiąże się także z wyobcowaniem, samotnością oraz przeświadczeniem o sile i wielkości natury, której człowiek nie jest w stanie okiełznać (zob. Burke 1968; por. też Specht 2013: 93–105). W 1796 roku Uvedale Price uzupełnił następnie teorię Burke'a o pojęcie „malowniczości", sytuowanej między pięknem a wzniosłością, związanej ze zmiennymi, nieregularnymi kształtami i asymetrią krajobrazu (Price 1796). Teorie te dzielił już tylko krok od romantyzmu i romantycznej estetyki.

W połowie XVIII wieku, w dobie preromantyzmu, w Anglii pojawiła się również tzw. „poezja cmentarna" (*graveyard poetry*), do której zalicza się m.in. powstały w latach 1742–1745 poemat *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* [Myśli nocne] Edwarda Younga (Young 1989), *The Grave* [Grób] Roberta Blaira z 1743 roku (Blair 1909) czy *Elegy Written in a Country Churchyard* [Elegię napisaną na wiejskim cmentarzu] Thomasa Graya z 1750 roku (Gray 1987: 119–127). Istotnymi cechami tej poezji były: sentymentalno-romantyczny nastrój tajemniczości i melancholii, posępna cmentarna sceneria oraz snute w takim otoczeniu filozoficzne medytacje o śmierci i kruchości ludzkiego życia[29]. Poezja ta w oczywisty sposób przełamywała oświeceniowe wzorce literatury i otwierała nowy rozdział europejskiej liryki: subiektywnej, emocjonalnej, skupionej na wewnętrznych przeżyciach jednostki. Przygotowywała też grunt m.in. dla rozwoju romansu gotyckiego oraz – następnie – poezji romantycznej[30].

W tym samym okresie zaczęły ponadto powstawać utwory literackie, swoją formą i treścią odwołujące się do zamierzchłej przeszłości, zainspirowane mitami, legendami i kulturą rycerskiego średniowiecza. Rozgłos zdobył cykl poematów szkockiego poety Jamesa Macphersona pt. *Pieśni Osjana*, opublikowany anonimowo w 1760 roku, a następnie wydany jako tekst autorstwa tytułowego barda, rzekomo przetłumaczony przez poetę ze starego rękopisu w języku gaelickim. Okazało się to wprawdzie mistyfikacją – w rzeczywistości autorem był sam Macpherson, który inspirował się poezją ludową – ale nie przeszkodziło to utworowi w zdobyciu ogromnej popularności wśród odbiorców, a można przypuszczać, że wręcz się do niej przyczyniło. *Pieśni Osjana* wywołały rosnące zainteresowanie mitologią i folklorem ludów Północy, jak również mityczną przeszłością poszczególnych narodów, tym bardziej że utwór ten był, na fali jego popularności, tłumaczony również na inne języki[31]. Zapoczątkowały też swoistą modę na osjanizm (zob. Kostkiewiczowa [red.] 1977: 436), co miało duży wpływ na dalszy rozwój literatury w Europie, a przede wszystkim na

[28] Ruina stała się następnie jednym z ważniejszych obrazów w twórczości romantyków; zob. Królikiewicz 1993.

[29] Szerzej na ten temat zob. Kasperski 2012a: 179–197.

[30] O wpływie *Myśli nocnych* na polską poezję romantyczną zob. Szyjkowski 1916.

[31] W Polsce *Pieśni Osjana* były tłumaczone przez Seweryna Goszczyńskiego, a wcześniej, we fragmentach, m.in. przez Franciszka Karpińskiego i Ignacego Krasickiego. Szerzej o *Pieśniach Osjana* i ich recepcji w Europie zob. Strzetelski 1980: III–LXXIV.

twórczość romantyków, którzy wzorem Macphersona, często inspirowali się lokalnym folklorem czy kulturą średniowieczną, wywołując w odbiorcach swoich dzieł uczucia wzniosłości, melancholii i tęsknoty za przeszłością.

Do ówczesnej fascynacji mitologią i folklorem Północy przyczynił się również, obok *Pieśni Osjana*, wydany 1765 roku zbiór angielskich i szkockich ballad pt. *Reliques of Ancient English Poetry*, opracowany przez biskupa Thomasa Percy'ego (Percy 2016). Zarówno *Pieśni Osjana*, jak i ballady zebrane przez Percy'ego stały się niewątpliwie w XVIII wieku impulsem do wyszukiwania i kolekcjonowania starych pieśni i podań ludowych, nie tylko na Wyspach Brytyjskich, lecz także w innych krajach europejskich. Np. w Niemczech działalność taką podjął na przełomie XVIII i XIX wieku Johann Gottfried Herder, popularyzując pojęcie ludowości, przejęte następnie przez romantyków (Herder 1988)[32]. Przymiotnik „romantyczny" określał więc wówczas wszystko to, co fantastyczne, dziwne i tajemnicze, jak również związane z przeszłością: średniowieczem, a także legendami i mitami poszczególnych narodów.

W taki sposób na fali rosnącego zainteresowania kulturą wieków średnich w II połowie XVIII wieku zrodziło się zjawisko gotycyzmu, dające się zaobserwować nie tylko w literaturze, lecz także w sztuce czy architekturze (zob. Bachórz, Kowalczykowa [red.] 1991: 323–326; Kopaliński 1985: 327). Modne stało się wówczas restaurowanie czy budowanie nowych rezydencji w formie neogotyckiej. Angielski pisarz i arystokrata Horace Walpole przez lata przekształcał swoją rodzinną posiadłość w Twickenham pod Londynem w neogotycki zamek Strawberry Hill, a za jego przykładem poszli nastepnie inni pasjonaci średniowiecza, wśród nich kolejni pisarze, np. William Beckford czy Walter Scott (zob. Krawczyk 2005). Jak podaje *Słownik literatury polskiej XIX wieku* w haśle charakteryzującym gotycyzm,

> [f]ascynacja architekturą gotycką [...] rozciągnęła się na sztukę ogrodową, malarstwo, literaturę (stanowiąc podstawę nurtu grozy), oddziałała na różne obszary refleksji teoretycznej i nawet na kulturę obyczajową (zwrot ku okultyzmowi, spirytyzmowi itp.). Dostrzeżenie wartości estetycznej budowli gotyckich było inspiracją dla pewnych tendencji intelektualnych i emocjonalnych – stąd wywodziły się w estetyce kariery kategorii wzniosłości, grozy i tajemniczości. Tendencje te wiązały się z odwołaniami do chrześcijańskiej problematyki teodycei, do manichejskich koncepcji walki dobra ze złem w człowieku i w historii. Stąd z kolei w twórczości artystycznej inwazja motywów fantastycznych i zabobonu oraz toposów grzechu, śmierci i pokuty (Bachórz, Kowalczykowa [red.] 1991: 323).

Gotycyzm zaczął przejawiać się w literaturze niemal w tym samym czasie, gdy powstawały *Pieśni Osjana*, a Percy wydawał swoją kompilację ludowych

---

[32] Moda na zbieranie i rozpowszechnianie ludowych ballad, pieśni i legend stała się podstawą dla wczesnej twórczości Mickiewicza (*Ballady i romanse*), w Niemczech dla baśni braci Grimm, a współcześnie niejednokrotnie inspiruje twórców prozy popularnej, jak np. na gruncie polskim Andrzeja Sapkowskiego (opowiadania ze zbioru *Ostatnie życzenie*).

ballad. Nowe zjawisko literackie, o którym mowa, miało istotne znaczenie dla kształtowania literatury końca XVIII wieku, jak również wywarło duży wpływ na romantyzm. Był to nawiązujący do kultury średniowiecza angielski romans gotycki, zwany też powieścią gotycką, zapoczątkowany w 1764 roku utworem *The Castle of Otranto* [Zamczysko w Otranto] Horace'a Walpole'a (Walpole 1974)[33] i w różnych odmianach kontynuowany przez pisarzy takich jak Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis czy Charles Robert Maturin[34]. Romans gotycki był efektem nałożenia na siebie różnych tendencji w literaturze XVIII-wiecznej: wspomnianej popularności motywów śmierci, grobu i przemijania w poezji, rosnącego zainteresowania średniowieczem, zamierzchłą przeszłością, legendami i folklorem Starego Kontynentu, wyrażanego w pieśniach i balladach, a także tworzącej się w II połowie XVIII wieku mody na sentymentalizm (zob. Kostkiewiczowa [red.] 1977: 566–574), którego główne cechy, odzwierciedlane m.in. w powieściach sentymentalnych, to prymat uczucia, skupienie na wewnętrznych przeżyciach jednostki i podkreślanie związku człowieka z nieujarzmioną przez cywilizację, dziką naturą.

Akcja powieści gotyckich rozgrywa się w zamierzchłej przeszłości, zazwyczaj w średniowieczu, w scenerii olbrzymiego, starego zamczyska, klasztoru lub zakonu położonego gdzieś w Europie (często południowej, np. we Włoszech lub w Hiszpanii). Najczęściej opiera się na ustalonym schemacie: młoda, niewinna bohaterka jest prześladowana przez mającego nad nią władzę tyrana – „gotyckiego łotra" – którego poczynania spotykają się z potępieniem w finale utworu, jego ofiara zostaje natomiast uratowana przez szlachetnego, zakochanego w niej wybawcę. Istotną rolę w tego typu utworach odgrywają elementy nadprzyrodzone – duchy, upiory itp. – których obecność może zostać wyjaśniona w racjonalny sposób, jak w romansach

---

[33] *Zamczysko w Otranto* zostało po raz pierwszy wydane anonimowo, a następnie jako rzekome tłumaczenie odnalezionego starego manuskryptu. Walpole zastosował więc podobny zabieg, co Macpherson w *Pieśniach Osjana*, nie przyznając się początkowo do autorstwa utworu, który zdobył następnie ogromną popularność. O okolicznościach powstania *Zamczyska w Otranto* zob. szerzej Gemra 2010: 130–141.

[34] Badacze wyróżniają zazwyczaj trzy odmiany powieści gotyckiej: historyczną (*historical Gothic*, np. *Zamczysko w Otranto* Walpole'a), sentymentalną (*sentimental Gothic*, np. utwory Ann Radcliffe) oraz romans grozy (*terror Gothic*, np. *The Monk. A Romance* [Mnich. Romans grozy] Matthew G. Lewisa); zob. Sinko 1961: 138 (przedstawia ona ten podział, odwołując się do pracy Summersa 1964). Określenia „romans gotycki", „powieść gotycka" oraz „romans grozy" są zazwyczaj używane wymiennie, chociaż „romans grozy" może kojarzyć się przede wszystkim z trzecim z wymienionych typów tej literatury (por. podtytuł *Mnicha – Romans grozy* oraz angielską terminologię – *terror Gothic*). Np. Sinko, przedstawiając ewolucję romansu grozy od Walpole'a do Lewisa, używa tego terminu na określenie całego zjawiska literackiego, zaznaczając też, że stosowany w tradycji anglosaskiej podział na trzy rodzaje romansu grozy musi się wiązać z pewną nieprecyzyjnością: „Mimo niedokładności, jakie wyniknąć muszą ze zbyt skrupulatnego dzielenia powieści na te czy inne gatunki, podział M. Summersa (*The Gothic Quest*…) uznać należy za bardzo użyteczny, umożliwia bowiem zorientowanie się w różnorodności omawianego tu romansu grozy. Zgodnie z tym podziałem romans Walpole'a zawiera w sobie elementy *terror* i *historical gothic*, powieści pani […] Radcliffe to *sentimental gothic*, zaś *Mnich* Lewisa i powieści jego naśladowców reprezentują *terror gothic* w najczystszej postaci" (Sinko 1961: 138).

Ann Radcliffe, bądź pozostawiona domysłom czytelnika, jak w *Zamczysku w Otranto*. Znaczenie mają też rekwizyty: stary manuskrypt, który kryje kluczowe dla rozwoju akcji tajemnice, portrety przodków czy rodowe pamiątki. Dzięki nim następują rozpoznania i niespodziewane odnalezienia zaginionych lub ukrywających swoją tożsamość bohaterów. Dla romansu gotyckiego charakterystyczna jest również labiryntowa przestrzeń: tajemnicze komnaty i oświetlane blaskiem świec lochy, w których błądzą bohaterowie[35], a to wszystko ukazane zwykle w nocnej scenerii, której grozę podkreślają odgłosy i zjawiska przyrody, jak wichura czy gwałtowna burza[36].

Są to ogólne cechy powieści gotyckiej, jej odmiany różnią się jednak m.in. sposobem przedstawiania wymienionych wątków i motywów czy głębią psychologicznych rysów postaci. Gotyckie romanse „historyczne" i „sentymentalne" przypominają po części baśń, w której mają miejsce cudowne zdarzenia, a bohaterowie – pozytywni i negatywni – zostają odpowiednio nagrodzeni lub ukarani. Użyte w tych utworach rekwizyty i sceneria raczej tworzą melancholijny lub niepokojący nastrój opowieści, niż rzeczywiście budzą strach czytelnika[37]. Tymczasem literatura zaliczana do *terror Gothic*, jak *Mnich* Matthew G. Lewisa z 1796 roku (M. Lewis 1991), często odsłania bardziej złożoną psychikę bohaterów, nie stroni też od naturalistycznych opisów i tematów szokujących ówczesnego odbiorcę (deprawacja duchowieństwa, gwałt, kazirodztwo, fizyczna przemoc, okrucieństwo). Sinko podkreśla, że w *Mnichu* i podobnych mu utworach

> miejsce sentymentalizmu zajął erotyzm, subtelne tęsknoty duchowe zastąpione zostały pożądliwościami ciała; na karty powieści wkracza czarna magia, konszachty z szatanem, upiory powstające z grobu i żywiące się krwią żywych itp. Atrybutem tego typu powieści nie jest już stary manuskrypt czy medalion, lecz czarownice, magiczne lusterka i wiele innych utensyliów praktyk czarodziejskich. Powieść grozy przemienia się w jeden wielki gabinet okropności, a pisarze lubują się w makabrycznych szczegółach i odrażających scenach, przedstawianych z brutalnym i dosadnym realizmem (Sinko 1961: 145–146).

Tak ewoluujący romans grozy inspirował się pod koniec XVIII wieku literaturą niemiecką – przede wszystkim balladami, na czele ze słynną *Lenore* [Lenorą] Gottfrieda Augusta Bürgera z 1773 roku (Bürger 1963: 43–52) oraz niemieckim odpowiednikiem powieści gotyckiej – *Schauerromanami*

---

[35] Na temat problemu przestrzeni w literaturze gotyckiej zob. Gazda, Izdebska, Płuciennik (red.) 2002: 15–32, 33–41.

[36] Szerzej o źródłach, powstaniu i cechach romansu gotyckiego zob. Sinko 1961: 131–149; o gotyckiej scenerii zob. Sinko 1978: 23–43.

[37] Analizując *Zamczysko w Otranto*, Sinko zauważa, że „pomysły Walpole'a były dość prymitywne i naiwne – zadziwiają, ale nie budzą dreszczu i chyba nie budziły go nawet u osiemnastowiecznych czytelników". Dodaje jednak, że wymyślona przez Walpole'a „sceneria, w której rozgrywa się akcja, i pewne fragmenty tej akcji staną się ulubionymi motywami późniejszych pisarzy romansu grozy" (Sinko 1961: 135).

(Sinko 1961: 133), m.in. w tym należałoby więc upatrywać źródła opisywanych zmian[38]. Prowadziły one od sentymentalizmu i zainteresowania przeszłością, a szczególnie wiekami średnimi, ku odkrywaniu mrocznych tajemnic ludzkiej natury, które następnie zafascynowały romantyków.

Powieść gotycka – chociaż niemal od swoich początków uważana za bardzo skonwencjonalizowaną i powielającą następnie utarte wzorce – jest zjawiskiem interesującym z co najmniej jednego powodu. Mimo że już w końcu XVIII wieku, kiedy *nota bene* znajdowała się u szczytu swojej popularności[39], wyśmiewano jej schematyczność i specyficzną estetykę[40], miała zaskakująco duży wpływ na późniejszą literaturę i kulturę – poczynając od romantyzmu, aż po czasy współczesne[41]. Niewątpliwie największą rolę odegrała w krajach Europy Zachodniej i w USA. Stała się tam inspiracją m.in. dla XIX-wiecznych powieści, często określanych jako „gotyckie", z *Draculą* Brama Stokera (Stoker 2018) z 1897 roku na czele[42]. Miała również istotne znaczenie dla kształtowania współczesnego horroru: filmów, a także powieści grozy – wymienić tu można chociażby cykle utworów Anne Rice (zob. Browne, Hoppenstand [red.] 1996; Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 233–242)[43].

W literaturze polskiej romans gotycki nigdy natomiast nie zaistniał aż w takiej skali. Jak podkreśla Maria Janion, „najlepszy nasz romans grozy (choć trzeba to określenie opatrzeć zastrzeżeniami) – *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego – został napisany po francusku i należy bardziej do literatury francuskiej niż polskiej" (Janion 2007: 191). Na rodzimym gruncie najbardziej znanym przykładem polskojęzycznych utworów tego rodzaju są

---

[38] Literackie inspiracje są tu zatem różnokierunkowe – powieść gotycka wpływa początkowo na literaturę niemiecką, która z kolei odgrywa rolę w dalszym kształtowaniu literatury gotyckiej w Anglii. Warto ponadto wspomnieć, że na rozwój romansu gotyckiego w Europie mieli także wpływ autorzy francuscy, jak François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud czy Stéphanie Félicité de Genlis.

[39] *Mnich* Lewisa powstał w 1796 roku, budząc ogromne zainteresowanie czytelników, ale również stając się obiektem ostrej krytyki, głównie ze względu na szokującą treść.

[40] Henryk Zbierski przytacza np. XVIII-wieczną humorystyczną receptę na romans grozy: „Weź / Stary zamek w połowie zrujnowany. / Długą galerię z wielką liczbą drzwi, w części sekretnych. / Ciała trzech zamordowanych osób, całkiem świeże. / Tyleż szkieletów w skrzyniach i szafach, / Morderców i desperatów odpowiednią liczbę. / Hałasów, szeptów, jęków co najmniej sześćdziesiąt. / Zmieszaj to razem w postaci trzech tomów – dla zażywania w jakimkolwiek z kurortów przed snem" (*The Spirit of the Public Journals*, 1797, tłum. H. Zbierski; cyt. za: Zbierski 2002: 128).

[41] Na ciągłą aktualność i popularność gotycyzmu w kulturze europejskiej wskazuje m.in. Maria Janion, twierdząc, że temat ten absolutnie nie jest wyczerpany i domaga się interpretacji. Jednocześnie Janion podkreśla, że nie mamy do czynienia z nagłą „rehabilitacją" czy „odrodzeniem" gotycyzmu, ponieważ „nie można rehabilitować czegoś, co jest stale obecne w nowożytnej świadomości europejskiej, co stanowi jej integralną, niezbywalną, konieczną część" (Janion 1972: 266).

[42] Szerzej na temat angielskiej powieści inspirowanej XVIII-wiecznym romansem gotyckim zob. Kokot 2013.

[43] O aktualności gotycyzmu we współczesnej literaturze i kulturze, przede wszystkim amerykańskiej, czy wręcz o „współczesnym gotycyzmie" wspomina Edmundson 1999.

gotyckie powieści Anny Mostowskiej – będące jednak po prostu naśladownictwem zagranicznych dzieł, dlatego też zwykle określa się je jako niewnoszące niczego nowego do romansu gotyckiego jako gatunku (zob. Sinko 1961: 149)[44]. W kolejnych latach polscy autorzy – szczególnie romantycy – wykorzystywali wprawdzie w swoich utworach elementy gotycyzmu, jednak trudno znaleźć wśród nich słynnych pisarzy, których byłoby można porównać chociażby do Waltera Scotta jako autora powieści inspirowanych romansami gotyckimi, historyczną przeszłością i ludowymi legendami[45]. Być może najbliższy takiemu pisarstwu był Zygmunt Krasiński, który jako bardzo młody autor podejmował próby tworzenia krótkich romansów gotyckich, wzorowanych na twórczości angielskiej (zob. Krasiński 2003)[46]. Powieści te zostały, co oczywiste, przyćmione przez jego dojrzałe dzieła – te miały już jednak inny charakter. Nieliczne utwory wykorzystujące konwencję gotyckiego romansu też stosunkowo szybko popadały w zapomnienie. Przykładem może być powieść *Zawieprzyce* Aleksandra Bronikowskiego z 1826 roku (Bronikowski 1828), dziś już prawie zupełnie nieznana (zob. Bachórz 2005: 141–154)[47], lub *Zaklęty dwór* Walerego Łozińskiego z 1859 roku (Łoziński 1959) – powieść początkowo ciesząca się wprawdzie popularnością, potem jednak zapomniana i do tej pory rzadko przywoływana nawet przez historyków literatury (zob. Łoziński 2001).

Fakt „nieprzystawalności" powieści gotyckiej i gotycyzmu do polskiej kultury ma też swoje odzwierciedlenie w pracach z historii i teorii literatury. Można odnieść wrażenie, że w rodzimych badaniach romans gotycki bywa traktowany jedynie jako krótkotrwałe zjawisko, do którego nie ma właściwego odniesienia, bo też – jak już zostało wspomniane – nigdy nie zaistniał na dobre w polskiej literaturze. Badacze przez lata nie poświęcali gotycy-

---

[44] Sinko twierdzi również, że gotycyzm odegrał w literaturze polskiej mniej znaczącą rolę niż na Zachodzie z kilku powodów: „[...] z racji późniejszego rozwoju naszej literatury nie mogliśmy odwołać się do starych romansów, sag, zabytków popularnej epiki i liryki średniowiecznej zachowanych w rękopisach i powoli odkrywanych przez amatorów-zbieraczy. [...] Gotycyzm w Polsce objawił się nikle chyba również dlatego, że stanowił zjawisko stosunkowo późne, już XIX-wieczne. Powieść «gotycka» przeniesiona na teren polski przez Mostowską – zastąpiona została rychło przez inne wzory [...]" (Sinko 1972: 72). O niewielkim znaczeniu powieści gotyckiej w polskiej literaturze wspomina też Żabski (red.) 2006: 458.

[45] Do gotycyzmu odwołuje się np. Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* (zamek, postać Hrabiego). W utworze tym gotyckie motywy funkcjonują jednak na innej zasadzie niż w literaturze zachodnioeuropejskiej, gdyż są wprowadzone jako element humorystyczny; zob. Mickiewicz 1995b.

[46] Janion określa nawiązania do literatury angielskiej w młodzieńczych utworach Krasińskiego mianem „gotycyzmu opinogórskiego", którego postać wynika z sięgnięcia przez autora do słowiańszczyzny; zob. Janion 2006: 83–121. Dorota Plucińska zestawia natomiast wczesną twórczość Krasińskiego z dziełami Poego, stwierdzając: „Edgara Allana Poego [...] trudno porównywać z Zygmuntem Krasińskim, który [...] w dziedzinie twórczości gotyckiej zaledwie rozpoczął swą drogę literacką, aby uczynić z niej głównie epizod młodości. Jednakże właśnie owa skłonność do gotyckości i fantastyki, nieco odmiennie uformowana, a później inaczej kontynuowana, stanowi wspólny, zbieżny rys ich twórczości" (Plucińska 2012: 5).

[47] Bachórz zauważa też, że „polski gotycyzm jest wątły, a na dodatek wtórny (polegał głównie na pożyczkach z Anglii), jego zaś – tego gotycyzmu – najlepsze realizacje własne nie dadzą się porównać z angielskimi" (Bachórz 2005: 154).

zmowi zbyt wiele uwagi – wyjątkiem są przywoływane już prace Janion[48] czy Sinko – dopiero od niedawna temat ten zaczyna budzić nieco większe zainteresowanie[49]. W polskim literaturoznawstwie niewątpliwie wymaga on dalszych analiz. Zupełnie inaczej wygląda to chociażby w badaniach anglosaskich. Zagadnienie gotycyzmu zostało tam omówione bardzo dokładnie[50], a sama powieść gotycka jest uważana wręcz za odrębny gatunek literatury, który, co istotne, nie ogranicza się jedynie do XVIII czy XIX wieku, ale jest nadal aktualny[51]. Tym samym podkreśla się więc jej znaczenie w tamtejszej literaturze i kulturze.

Romans gotycki i zjawisko gotycyzmu miały istotny wpływ zwłaszcza na kształtującą się na przełomie XVIII i XIX wieku literaturę romantyczną[52]. Świadczyć o tym może chociażby fakt, że obecnie gotycyzm – również w Polsce – jest zwykle kojarzony nie bezpośrednio ze średniowieczem, do którego przecież odwoływał się w momencie powstania powieści gotyckiej, ale właśnie z romantyzmem jako charakterystycznym stylem i z jego mroczną estetyką. Mowa tu przede wszystkim o wpływie na „najciemniejszą" odmianę romantyzmu, tzw. *Dark Romanticism*. Powieść gotycka dostarczyła mianowicie twórcom tego nurtu narzędzi, jak np.

---

[48] Janion, opisując recepcję zjawiska gotycyzmu w literaturze polskiej, zauważa jednak, że w polskiej kulturze szlacheckiej, zupełnie innej niż np. kultura angielska, nie było miejsca na gotycką fantastykę: „Kultura polska nie mogła dopuścić do siebie tej różnorodności, tych odmian 'czarnej literatury', a przede wszystkim – decydującej dla gotycyzmu kontaminacji Piękna i Zła. Nie mogła przyjąć do wiadomości, że zło może być piękne, a piękno może być złe. Nie chciała tolerować pewnego typu złowrogiej, ponurej piękności buntowników zrewoltowanych przeciw wszelkim prawom boskim i ludzkim. Kultura szlachecka ze swoim dobrodusznym nastawieniem do życia, prostolinijnością stylu gawędowego i upodobaniem w rubasznej cudowności nie zrodziła warunków ani na stworzenie, ani na przyjęcie gotycyzmu" (Janion 2007: 197).

[49] Powstały zarówno prace poświęcone konkretnym zagadnieniom związanym z gotycyzmem, np. Gemra 2008; Kokot 2013, jak i zbiory artykułów, np. Gazda, Izdebska, Płuciennik (red.) 2002; Gazda i in. (red.) 2003. Artykuły na temat gotycyzmu ukazują się też w m.in. w „Literaturze i Kulturze Popularnej", np. Mazurkiewicz, 2010: 91–111, oraz w pracach zbiorowych, np. Pawlusiewicz 2001: 250–261.

[50] M.in. w monografiach poświęconych gotycyzmowi: Birkhead 1921; Railo 1927; Summers 1964; Punter 1996. Zob. również czterotomową serię *History of the Gothic*, poświęconą zjawisku gotycyzmu od momentu jego powstania aż do czasów współczesnych (Armitt 2011; Davison 2009; Killeen 2009; Crow 2009) oraz dwutomową *The Encyclopedia of the Gothic* (Hughes, Punter, Smith [red.] 2013).

[51] Wellek i Warren, mówiąc o zagadnieniu rodzajów literackich, porównują ją np. do powieści historycznej: „[P]owieść historyczna [...] wskutek swoich związków z romantyzmem i świadomością narodową, wyraża [...] nowy sposób odczuwania przeszłości i nową postawę wobec niej. Jeszcze wyraźniejszy przykład stanowi powieść gotycka, zapoczątkowana w XVIII wieku *Zamkiem Otranto* Horacego Walpole'a i trwająca aż do dziś. Jest to forma dająca się wyodrębnić na podstawie wszystkich kryteriów rodzajowych, jakie można zastosować wobec prozy narracyjnej – ma nie tylko specyficzną i zawsze powtarzającą się tematykę, lecz także swój repertuar środków artystycznych (akcesoria opisów i prowadzenie narracji, jak ruiny zamków, niesamowitość związana z wierzeniami katolicyzmu, tajemnicze portrety, tajne przejścia za ukrytymi drzwiami; porwania, ofiary zamurowane żywcem, pościgi przez dzikie ostępy), ma też swoje *Kunstwollen*, zamierzenie estetyczne, intencję narzucenia czytelnikowi określonego rodzaju przyjemnego przerażenia i grozy" (Warren, Wellek 1970: 316–317).

[52] Na temat powiązań między gotycyzmem i romantyzmem zob. Gamer 2006.

scenerii czy specyficznego typu bohatera, które umożliwiły ukazywanie mrocznej strony bytu oraz zła w otaczającym świecie. Nastąpiło tu jednak swoiste przesunięcie akcentów. O ile gotycki romans skupiał się, jak się wydaje, głównie na wywołaniu u czytelnika strachu[53], a potencjalne zagrożenie nadchodziło w nim najczęściej ze świata zewnętrznego, np. w postaci duchów, upiorów czy innych niepokojących zjawisk, o tyle w dziełach zaliczanych do nurtu *Dark Romanticism* zło rodzi się w człowieku, jest owiane tajemnicą, a gotyckie motywy i rekwizyty mogą jedynie wzmocnić i podkreślić zamierzony efekt, a także wytworzyć odpowiednią atmosferę utworu. Dlatego też nie da się postawić znaku równości między gotycyzmem i czarnym romantyzmem, które w potocznym rozumieniu bywają niekiedy utożsamiane. Czarny romantyzm okazuje się w tym zestawieniu pojęciem szerszym: z pewnością można go charakteryzować, używając hasła „gotycyzm", ale nie należy go do gotycyzmu zawężać.

6. Czym jest czarny romantyzm?

Pogląd, że w literaturze schyłku XVIII wieku i XIX-wiecznej można wyróżnić charakterystyczny nurt czarnego romantyzmu, pojawił się w badaniach literackich stosunkowo wcześnie, bo już w latach 30. XX wieku. Tezę taką sformułował w 1930 roku włoski znawca literatury angielskiej Mario Praz w swojej pracy pt. *La carne, la morte e il diavolo nelle letteratura romantica* [Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej][54]. Badacz ten, przedstawiając historię i stopniowo zmieniające się znaczenia terminu „romantyczny", postuluje, by używać go „w jego pierwotnym znaczeniu – jako określenia wrażliwości właściwej danemu okresowi historycznemu" (Praz 2010: 29)[55]. Analizując przykłady z literatury angielskiej, francuskiej i włoskiej, Praz

---

[53] Spełniał więc ówcześnie mniej więcej taką funkcję, jaką obecnie pełni powieść lub film grozy.

[54] Określenie „czarny romantyzm" pojawiło się w tytule niemieckiego przekładu tej pracy: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (1963); angielski przekład tytułu to *The Romantic Agony* (1933).

[55] Praz dodaje: „Element subiektywny, tak oczywisty w słowie *romantic*, sprawił, że bardziej od jakiegokolwiek innego pasowało ono do tego nowego rodzaju literatury, w którym ogromną rolę odgrywały sugestia i tęsknota. [...] «Romantyczny» kojarzy się w ten sposób z inną grupą pojęć, jak «magiczny», «sugestywny», «nostalgiczny», a zwłaszcza ze słowami wyrażającymi stany duchowe niedające się wypowiedzieć, jak niemieckie *Sehnsucht* (tęsknota) czy angielskie *wistful* (tęskny). Jest rzeczą charakterystyczną, że te ostatnie nie znajdują odpowiednika w językach romańskich: to nieomylny znak nordyckiego, anglogermańskiego pochodzenia uczuć, które wyrażają. Wymienione tu pojęcia mają tę wspólną cechę, że oznaczają rzecz ogólnikowo, pozostawiając resztę wyobraźni. Zwolennik Freuda powiedziałby, że zwracają się one do drzemiącej w nas podświadomości. [...] Na tym, co niewymowne, polega więc istota romantyczności" (Praz 2010: 33–34).

dowodzi, że w XIX wieku odzwierciedlała ona właśnie ową romantyczną wrażliwość[56] – określaną przez niego mianem „wrażliwości erotycznej" (Praz 2010: 9). Według niego ówczesna literatura, zarówno ta uznawana za „wysoką", jak i ta „podrzędna", zostaje poddana dyktatowi zmysłów i niczym nieskrępowanej wyobraźni, a impuls do takiego jej ukształtowania Praz odnajduje w twórczości markiza de Sade'a. Stąd w literaturze romantycznej pojawiają się wątki okrucieństwa, obsesji, perwersji czy miłości, która zostaje skojarzona ze śmiercią. Bohaterami utworów stają się targani namiętnościami następcy „gotyckich łotrów", szatan bądź *femme fatale*, a sprzyja temu nowa koncepcja „piękna rzeczy okropnych" (Praz 2010: 15)[57], którego symbolem jest u Praza postać Meduzy: fascynująca, a jednocześnie przerażająca i stanowiąca śmiertelne zagrożenie dla każdego, kto się z nią zetknie[58].

Pojawienie się w literaturze nurtu zwanego czarnym romantyzmem wiąże się z najwcześniejszym etapem rozwoju romantyzmu zachodnioeuropejskiego, a więc sytuować go należy już na przełomie XVIII i XIX wieku. Czarny romantyzm powstał jako odzwierciedlenie skrajnie pesymistycznego przeświadczenia jego twórców o istnieniu zła w duszy każdej ludzkiej istoty, jak również w świecie, który ją otacza. Człowiek jest więc w takim ujęciu jednostką skłonną do grzechu, szaleństwa, melancholii, autodestrukcji i samounicestwienia, a pierwiastek zła i demonizmu niemal zawsze staje się w nim silniejszy niż dobro. Stąd też typowe dla czarnego romantyzmu jest ukazywanie dwoistego charakteru ludzkiej natury. Chociaż może ona dążyć do perfekcji, tęsknić za dobrem i pięknem, w rzeczywistości jest od nich bardzo daleka, okazuje się za to podatna na podszepty szatana, który zresztą niekiedy bywa bohaterem utworów nurtu *Dark Romanticism*, jako spersonifikowane zło, nieoczekiwanie objawiające się człowiekowi.

Czarny romantyzm wyraża też przekonanie o niemożności pełnego poznania sekretów bytu i natury. Było ono zainspirowane m.in. poglądami filozoficznymi końca XVIII wieku dotyczącymi teorii poznania, a prezentowanymi przede wszystkim w pracach Immanuela Kanta (zob. m.in. Kant 1986), a następnie Friedricha von Schellinga (zob. Schelling 1988) czy Novalisa (zob. Novalis 1984). Twórcy wpisujący się w nurt czarnego romantyzmu udowadniali, że jeśli niektóre z owych niedostępnych dla człowieka tajemnic zostają jednak odkryte, świat zaczyna jawić się jako mroczny i nieprzyjazny, odarty z harmonii i pierwiastka boskości. Problem istnienia Boga jest przy tym specyficznie postrzegany w dziełach tego nurtu. Zwykle w utworach reprezentujących czarny romantyzm albo przedstawiony świat jest pozbawiony Boga, jako że ten nie istnieje bądź nie interesuje się sprawami ludzi, albo też Bóg ujawnia się jako surowy, bezwzględny Sędzia, który sprawiedliwie

---

[56] Należy tu zaznaczyć, że Praz pojmuje jako romantyczną całą literaturę XIX wieku, tylko jego schyłek określając mianem „dekadentyzmu"; zob. Praz 2010: 9–18.

[57] Do koncepcji tej odwołuje się też Poe, twierdząc, że najbardziej poetyckim tematem jest śmierć pięknej kobiety; zob. Poe 1972: 35–47.

[58] Zob. rozdział pt. *Piękno Meduzy* (Praz 2010: 37–65).

karze człowieka za jego godne potępienia występki. Gwałtowna ingerencja sił wyższych – lub niekiedy jej zupełny brak – jest więc wyrazem typowego dla czarnego romantyzmu pesymistycznego postrzegania rzeczywistości.

Charakterystyczna dla czarnego romantyzmu jest też sceneria utworów, w dużej mierze zapożyczona ze wspomnianej powieści gotyckiej. Wprawdzie tłem czy miejscem akcji niekoniecznie musi – choć może – być średniowieczny zamek, jednak częstymi motywami są: noc, odludne miejsca, niepokojące zjawiska przyrody współgrające z nastrojem bohaterów, ruiny, dziki i złowieszczy krajobraz, które podkreślają obcość i wrogość natury wobec ludzkiej jednostki oraz sugerują istnienie nie zawsze możliwych do odkrycia tajemnic. W nurcie tym istotną rolę odgrywa też ludowość, przede wszystkim w swoim demonicznym aspekcie. Czarny romantyzm nierzadko odwołuje się do legend, podań i ludowych wierzeń, szczególnie tych najbardziej mrocznych, dlatego charakterystyczne są dla niego takie tematy i motywy jak wampiryzm, człowiek-potwór, zbrodnia, której sprawca musi ponieść karę, tajemnicze i budzące grozę zdarzenia z przeszłości itp.

Samo pojęcie tajemnicy jest – jak widać – tym, co zapewne najogólniej i zarazem najlepiej określa istotę czarnego romantyzmu. Chodzi tu jednak nie tyle o zwyczajne wywołanie niepokoju czy strachu odbiorcy, jak w romansie gotyckim, ile raczej o badanie mrocznej strony bytu, o postawienie egzystencjalnych pytań, na które odpowiedzi poszukiwali romantycy. Stąd często w utworach tego nurtu pojawiają się budzące podejrzenia postaci, których tożsamość nie zostaje jednoznacznie określona. Zazwyczaj można jedynie przypuszczać, że dziwny nieznajomy jest np. diabłem, upiorem, czyimś sobowtórem czy też jedynie wytworem wyobraźni jednego z bohaterów. Zatarta bywa także granica między rzeczywistością a snami bądź przywidzeniami poszczególnych postaci. Tajemnice te zwykle nie są wyjaśnione w utworze, a ich rozwiązanie pozostawia się domysłom odbiorcy, któremu można jedynie zasugerować odpowiedź.

Typowe dla czarnego romantyzmu jest zatem również ukazywanie dualizmu świata, zbudowanego na opozycjach, takich jak dobro – zło, dzień – noc, jawa – sen, człowiek – sobowtór / duch / upiór, Bóg – szatan, piękno – brzydota, kultura – natura, harmonia – chaos. Zgodnie z założeniami i estetyką czarnego romantyzmu w starciu tych przeciwieństw przewagę zyskuje zazwyczaj druga część owych opozycji, przez co potwierdzone zostaje przekonanie o tym, że świat jest mroczny, pozbawiony ładu, Boskiej opieki i wrogi człowiekowi. Ten z kolei w odpowiednich okolicznościach okazuje się zdolny do czynienia zła, do zbrodni, przemocy i okrucieństwa, szczególnie jeśli w jego los i działania nagle ingerują wyższe, nieprzyjazne mu siły[59].

Nurt czarnego romantyzmu w literaturze europejskiej łączony jest w obszarze anglojęzycznym m.in. z dziełami takich autorów jak George Gordon Byron czy Samuel Taylor Coleridge, a także z powieściami *Frankenstein or, The Modern Prometheus* [Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz] Mary Wollstonecraft

59 Na temat cech czarnego romantyzmu zob. również Ławski 2008: 7–34.

Shelley z 1818 roku (Shelley 2013) bądź *Wuthering Heights* [Wichrowe Wzgórza] Emily Brontë z 1847 roku (Brontë 1990). Obie te powieści można wprawdzie określić jako późną, bo XIX-wieczną, wersję romansu grozy, jednak zawarte są w nich też wątki i motywy charakterystyczne dla czarnego romantyzmu, jak poszukiwanie i przekraczanie granic ludzkiego poznania, odkrywanie mrocznej strony bytu, zemsta, miłość sprzężona ze śmiercią. W Niemczech zapewne najbardziej znanym reprezentantem tego nurtu jest natomiast E. T. A. Hoffmann, w którego utworach często pojawia się m.in. wątek tajemnicy oraz dualizmu związanego z bohaterami (sobowtór, człowiek-automat itp.). Wspomnieć należy też Ernsta A. F. Klingemanna (Bonawenturę) i jego powieść *Nachtwachen* [Straże nocne] z 1804 roku (Klingemann 2006).

Czarny romantyzm najpełniej rozwinął się jednak w XIX-wiecznej literaturze amerykańskiej i – jak się wydaje – to z nią jest obecnie najczęściej kojarzony[60]. Na tamtym obszarze był przede wszystkim odpowiedzią niektórych twórców na optymistyczny w swoich założeniach i gloryfikujący ludzką jednostkę nurt transcedentalizmu[61]. Z czarnym romantyzmem wiąże się zwykle nazwiska trzech słynnych amerykańskich pisarzy: Poego, Hawthorne'a, a także Melville'a[62]. W swoich utworach, utrzymanych najczęściej w mrocznej stylistyce, zgłębiali oni sekrety bytu, ludzkiej natury, grzechu i jego konsekwencji, walki dobra ze złem itd. Warto zaznaczyć, że autorzy ci często nawiązują do gotyckiej estetyki, która jednak – oprócz tego, że sprzyja budowaniu specyficznego nastroju – jest w ich dziełach zjawiskiem o znaczeniu raczej drugorzędnym[63]. Co więcej, w utworach tych rzadko pojawiają się motywy zewnętrznej ingerencji nadprzyrodzonych mocy w świat ludzi – chyba że jest to wizyta samego diabła, jak sugeruje się np. w niektórych opowiadaniach Hawthorne'a. Tym, co przede wszystkim interesuje wspomnianych pisarzy, są natomiast tajemnice kryjące się w duszy i umyśle każdego człowieka – a te zazwyczaj przerażają o wiele bardziej niż gotyckie zjawy i upiory. Stąd w prozie amerykańskich autorów pojawiają się motywy szaleństwa, rozdwojenia jaźni, somnambulizmu, pogrzebu za życia, zbrodni, samobójstwa, przemocy, okrutnej zemsty, eliksiru życia i niebezpiecznych naukowych eksperymentów, konszachtów z szatanem itp.

W polskiej literaturze XIX wieku czarny romantyzm zaznaczył natomiast swoją obecność w nieco mniejszym stopniu, niż miało to miejsce w Europie Zachodniej i w USA[64] – a przynajmniej tak może się wydawać. Badacze zwykle

---

[60] Czarny romantyzm bywa wręcz niekiedy potocznie określany mianem „amerykańskiego romantyzmu".

[61] Szerzej o cechach amerykańskiego transcendentalizmu zob. Skwara 2004: 9–31.

[62] Za amerykańskich prekursorów tego nurtu można też uznać Charlesa Brockdena Browna, autora powieści pt. *Wieland* z 1798 roku (Brown 2009: 1–184), a następnie Washingtona Irvinga.

[63] Zwraca na to uwagę Lichański 2013: 39.

[64] Prawdopodobnie jest to ogólna cecha literatury słowiańskiej. Joanna Goszczyńska i Anna Kobylińska wspominają np. o „ograniczonej frekwencji" motywów typowych dla czarnego romantyzmu również w literaturze słowackiej, tak tłumacząc to zjawisko: „[P]omyślna recepcja określonego ‘kodu estetycznego' wiąże się z estetyczną i światopoglądową dojrzałością społeczeństwa do danej formy. I tak, w uprzemysłowionej i kapitalistycznej Anglii z XIX wieku, powieść gotycka spełniała

wskazują jako typowe przykłady utworów należących do nurtu czarnego romantyzmu dwie powieści poetyckie: *Marię* Antoniego Malczewskiego z 1825 roku (Malczewski 1995)[65] oraz *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego z 1828 roku (Goszczyński 1994), w których pojawia się czarnoromantyczna wizja historii oraz ironii związanej z losem poszczególnych bohaterów (zob. Krukowska 1994: 5–40; Krukowska, Ławski 1995: 7–58; Ławski 2008). Za XIX-wiecznego przedstawiciela czarnego romantyzmu uważa się też m.in. Romana Zmorskiego, którego poezja, czerpiąca inspirację z ludowych podań i pieśni, obfituje we frenetyczne obrazy zbrodni, opisy niepokojących zjawisk przyrody czy upiorów pochodzących wprost z gminnych wierzeń. Wątki i motywy związane z czarnym romantyzmem można wyróżnić także u innych popularnych pisarzy XIX-wiecznych, takich jak Dominik Magnuszewski, Ludwik Sztyrmer, Ryszard Berwiński, Józef Bohdan Dziekoński (zob. Ławski 2008: 25) bądź Narcyza Żmichowska[66]. Pojawiają się one jednak również w twórczości największych polskich romantyków, tradycyjnie niezaliczanych do głównych przedstawicieli tego nurtu: przede wszystkim Słowackiego[67], Krasińskiego, ale też Mickiewicza czy nawet Norwida[68].

Co więcej, można stwierdzić, że zjawisko czarnego romantyzmu w Polsce – tak jak w innych krajach – wykracza poza ramy czasowe romantyzmu jako epoki i w ogóle poza XIX wiek[69]. Najlepszym tego przykładem są utwory Stefana Grabińskiego, jednego z niewielu polskich twórców skoncentrowanych wyłącznie na literaturze „z dreszczykiem", którego można porównywać z najbardziej uznanymi autorami europejskimi czy amerykańskimi

---

poniekąd analogiczne funkcje do tych, jakie na obszarach słowackich pełniły w owym czasie ballady, częstokroć nie mniej trzymające w napięciu, 'ożywiające' świat ludowych wierzeń i eksponujące niejednoznaczność granicy między naturą i kulturą" (Goszczyńska, Kobylińska [red.] 2011: 7–8).

65 Warto zauważyć, że *Maria* reprezentuje „czarny" typ romantyzmu, nieuwikłany w tematykę narodowowyzwoleńczą, gdyż utwór ten powstał dość wcześnie, niedługo po wydaniu debiutanckiego tomu *Ballad i romansów* Mickiewicza, a więc jeszcze zanim na dobre ukształtowała się polska, „narodowa" odmiana romantyzmu. Jak podkreśla Marian Maciejewski, „Malczewski, choć otarł się o kampanię napoleońską, nie poszedł «jak świata nowego żołnierze / Na wolność orać… krwią polewać ziemię». Umarł wcześniej od Niemcewicza [do którego zwraca się w dołączonym do *Marii* liście dedykacyjnym – przyp. autorki], nie kontynuował więc ponurej, martyrologicznej biografii romantyków, dzieci «matki Polki»" (Maciejewski 1980: 85–86). Na temat wczesnej wersji polskiego romantyzmu u Malczewskiego i Mickiewicza zob. również Żmigrodzka 1970: 69–88.

66 W jej *Pogance* można wskazać wątki i motywy podobne do tych, które pojawiają się w twórczości Poego (*The Oval Portrait* [Owalny portret]), a następnie Oscara Wilde'a (*The Picture of Dorian Gray* [Portret Doriana Graya]): portret pozostający w tajemniczym związku z życiem bohaterów, zatarcie granicy między życiem i sztuką itd.; zob. Żmichowska 2002; Poe 2010: 185–190; Wilde 2015.

67 Jak twierdzi Ławski, „[u] Słowackiego czarny romantyzm odnosi najwyższy triumf, zostaje podniesiony, przekształcony we własną estetykę" (Ławski 2008: 24).

68 Według Ławskiego nawiązania takie można wskazać np. w *Agaj-Hanie* Krasińskiego, *Janie Bieleckim* i *Wacławie* Słowackiego (inspirowanych *Marią* Malczewskiego), poezji Mickiewicza (m.in. wiersz *Ciemność. Z Byrona*) i Norwida; Ławski 2008: 22–34. Wydaje się, że do tej listy polskich utworów powiązanych z czarnym romantyzmem dałoby się też dołączyć przynajmniej niektóre Mickiewiczowskie ballady, np. *Lilije*; Mickiewicz 1993: 107–119.

69 Romantyzm jako epoka również znalazł swoją kontynuację w neoromantyzmie; zob. Krzyżanowski 1980.

tworzącymi w zbliżonej stylistyce, przede wszystkim z Poem (zob. Adamiec 1995: 69–91). Wprawdzie przez długi czas jego opowiadania i powieści nie wzbudzały zbyt dużego zainteresowania, jednak w ostatnich latach Grabiński jest powoli odkrywany na nowo i bardziej doceniany, zarówno przez czytelników, jak i przez badaczy (zob. np. Adamiec 1995; Zwolińska 2002; Kłosińska 2004)[70].

Jak się zatem okazuje, fałszywe byłoby twierdzenie, że nurt czarnego romantyzmu nie odegrał na obszarze polskim istotnej roli, ale ograniczył się tylko do nielicznych dzieł, wyłącznie autorstwa mało znanych twórców. To zagadnienie wymaga niewątpliwie dalszych analiz, gdyż w polskich badaniach nad czarnym romantyzmem i jego recepcją ciągle jeszcze istnieje luka. Z jednej strony warto docierać do nieco zapomnianych utworów, które byłoby można zaliczyć do nurtu *Dark Romanticism*, z drugiej – reinterpretować te, które, wydawałoby się, są już gruntownie przebadane i pozornie z czarnym romantyzmem mają niewiele wspólnego.

Badania tego rodzaju podejmuje od lat we wspomnianych już pracach przede wszystkim Maria Janion. Proponuje ona nowe, odświeżone spojrzenie na romantyzm i jego najmroczniejszą wersję, zwracając przy tym uwagę na istotny przy takich analizach kontekst zachodnioeuropejski. Za jej przykładem problemem czarnego romantyzmu – jako zjawiska stanowiącego interesującą alternatywę dla wielokrotnie już interpretowanego polskiego romantyzmu „patriotycznego" – zajmuje się również grupa badaczy skupiona wokół Haliny Krukowskiej. Zaowocowało to m.in. powstaniem serii pt. *Czarny romantyzm*, w obrębie której publikowane są liczne prace poświęcone poszczególnym zagadnieniom związanym z czarnym romantyzmem[71], jak również na nowo wydawane są – i w ten sposób przypominane szerszemu gronu odbiorców – polskie i zagraniczne dzieła, które można zaliczać do tego nurtu (Goszczyński 1994; Klingemann 2006; Krasiński 1998; Malczewski 1995; Zmorski 2014). Oprócz tego pojawiają się też prace i artykuły w języku polskim rozpatrujące zjawisko czarnego romantyzmu na określonym obszarze, np. w słowackiej literaturze narodowej (Goszczyńska, Kobylińska [red.] 2011), gdzie – jak zauważają badaczki – „wybuch czarnej wyobraźni" miał miejsce nie w I połowie XIX wieku, a dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym (Goszczyńska, Kobylińska [red.] 2011: 8)[72].

---

[70] Kilka lat temu ponowie ukazały się w druku opowiadania Grabińskiego; Grabiński 2011. Jego twórczością interesują się też polscy internauci, co można zaobserwować m.in. na portalach internetowych poświęconych literaturze grozy; zob. np. „Polska Groza" 2015.

[71] Pozycje należące do tej serii to: Korotkich, Ławski (red.) 2006–2007; Korotkich, Ławski, Zawadzka (red.) 2007; Krukowska (red.) 1997; Krukowska, Ławski (red.) 1999–2001; 2005; Ławski 1995; 2003; Ławski, Sokołowski (red.) 2009. Monografie spoza tej serii, w których analizowane jest zjawisko czarnego romantyzmu, to również: Kowalczykowa 1978; Krukowska 1985; Nawrocki 2014; Piwińska 1981.

[72] Przypuszczalnie tezę o popularności czarnego romantyzmu w literaturze i kulturze słowackiej w dwudziestoleciu międzywojennym dałoby się też, przynajmniej w pewnym stopniu, zastosować do kultury polskiej. To w latach międzywojennych tworzył przecież swoją prozę Stefan Grabiński.

Przytoczone badania, jak również nazwiska przedstawicieli czarnego romantyzmu niewątpliwie dowodzą, że nurtu tego nie można ograniczyć ani do określonego gatunku literackiego, ani wyłącznie do literatury, ani do jednego obszaru geograficznego, ani też do danego okresu w dziejach. O ile bowiem w polskiej literaturze XIX wieku czarny romantyzm kojarzy się przeważnie z poezją (powieścią poetycką i balladą), o tyle w literaturze zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej jest to najczęściej proza[73]. Z kolei nie da się go też zawęzić wyłącznie do literatury, gdyż oprócz niej obejmuje on również sztuki wizualne. Już w na przełomie XVIII i XIX wieku elementy estetyki czarnego romantyzmu pojawiały się m.in. w malarstwie: przywołać tu można dzieła takich twórców jak William Blake (np. *The Ancient of Days* [Stworzenie świata / Urizen stwarzający świat], 1794), Francisco de Goya (np. cykl tzw. *Pinturas negras* [czarnych obrazów], 1819–1823; zob. Khalip, Pyle [red.] 2016: 86–121), Johann Heinrich Füssli (np. *Nachtmahr* [Nocna mara], 1781) czy Caspar David Friedrich (np. *Abtei im Eichwald* [Opactwo w dębowym lesie], 1809–1810). Sztuki wizualne inspirowały się czarnym romantyzmem również w okresie po XIX wieku – i inspirują się nim także współcześnie[74]. Do czarnoromantycznej estetyki w XX wieku nawiązał też film, m.in. poprzez niemiecki ekspresjonizm (np. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu – symfonia grozy], 1922, i *Faust – Eine deutsche Volkssage* [Faust], 1926, w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua). Zamknięcie czarnego romantyzmu w czasowych ramach I połowy XIX wieku byłoby zatem błędne, o czym w kontekście literatury wspomina Jarosław Ławski:

> Sprowadzenie zjawiska, które nazywamy czarnym romantyzmem, do horyzontu dziewiętnastowiecznej szkoły w poezji polskiej lub wąskiego nurtu, głównie z początku ówczesnego stulecia, jest ograniczeniem niesprawiedliwym i poznawczo bezpłodnym. Odrzucam takie tylko rozumienie, spętane historycznoliterackimi wędzidłami pojęć typu „proces", „epoka", „nurt". Podkreślam: *tylko takie*, nie neguję bowiem istnienia owego nurtu w łonie procesów rozwojowych poezji romantycznej. Hołduję jednak przekonaniu, że każdy wielki poeta ma swój czarny romantyzm. Posiada w dorobku dzieła naznaczone mrokiem, wydające się efektem jakby chwilowego zapomnienia, kiedy rozum zwolnił najciemniejsze siły wyobraźni z łańcucha norm i ograniczeń (Ławski 2008: 22)[75].

---

[73] Być może to właśnie kwestia gatunku czy konwencji przyczyniła się do większej popularności czarnego romantyzmu w tych literaturach niż w literaturze polskiej.

[74] Świadczą o tym np. wystawy przygotowane w XXI wieku – *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst* we Frankfurcie nad Menem i *Die Nacht im Zwielicht – Kunst von der Romantik bis heute* w Wiedniu, które są dowodem na „nieustające trwanie romantyzmu jako światopoglądu" (Głowacki 2013).

[75] Ta teza Ławskiego ma też swoje odzwierciedlenie w jego pracy na temat poematu *Niedokonany* Tadeusza Micińskiego; zob. Ławski 1995. Wydana ona została w serii *Czarny romantyzm*, podczas gdy Miciński, zgodnie z tradycyjną periodyzacją polskiej literatury, nie jest zaliczany do twórców epoki romantyzmu, ale modernizmu.

W takim rozumieniu romantyzm nie jest więc tylko przypadającą na XIX wiek epoką, lecz także – a może raczej przede wszystkim – charakterystycznym stylem w literaturze i sztuce, który inspiruje również współczesnych twórców.

Obecnie wpływy czarnego romantyzmu najwyraźniej zaznaczają się w literaturze i kulturze popularnej, zarówno amerykańskiej, jak i europejskiej, w tym również polskiej. Współczesny mariaż tego nurtu z literaturą popularną w gruncie rzeczy nie powinien dziwić. Czarny romantyzm po części wyrastał przecież, jak już zostało wspomniane, z utworów takich jak romanse gotyckie[76] oraz folkloru (legend, mitów, ludowych pieśni i podań). Z drugiej strony, sprzyjać temu może też proces homogenizacji kultury. Jak twierdzi Antonina Kłoskowska,

> [s]ubiektywna homogenizacja przejawia się we współistnieniu w doświadczeniach tych samych osób treści kulturalnych w odbiorze znawców wyraźnie rozróżnianych, nie jednakowo ocenianych i odseparowanych w krytycznym sądzie i odbiorze. W potocznym odbiorze współwystępują np. *Treny* i Trędowata, *Love Story* i Mickiewicz, seriale telewizyjne i Dostojewski. Dzięki tej postaci homogenizacji uniwersa doświadczeń różnych kategorii społecznych nie są od siebie ściśle oddzielone, lecz zazębiają się i krzyżują. Pewne elementy kanonu romantycznego leżą w polu tych wspólnych obszarów (Kłoskowska 1986: 401).

W związku z tym również przeniesienie niektórych wątków i motywów z romantycznych utworów do współczesnej prozy popularnej wydaje się naturalne, tym bardziej że takie nawiązania do czarnego romantyzmu niejednokrotnie okazują się atrakcyjne dla odbiorców i przyczyniają się do sukcesu danego utworu. Stąd też można wysnuć tezę o aktualności romantyzmu również w XXI wieku. O ile jednak np. w kulturze anglosaskiej jest to dość oczywiste – inspiracje romansem gotyckim, a następnie czarnym romantyzmem były i są tam częstym zjawiskiem o ciągłym charakterze – o tyle w Polsce, gdzie przez wiele lat poświęcano uwagę romantyzmowi „patriotycznemu" i to nim inspirowało się wielu twórców, obecna duża popularność czarnego romantyzmu jest, przynajmniej po części, nową tendencją[77]. Dlatego też warto przyjrzeć się bliżej temu, w jaki sposób czarny romantyzm jest współcześnie interpretowany i jak nawiązują do niego autorzy popularnej prozy polskiej, ale też zagranicznej, która pojawiła się na rodzimym rynku w tłumaczeniu na język polski i bywało, że odniosła tu komercyjny sukces. Wcześniej jednak, by dokładnie określić przedmiot analizy, należy ustalić, czym jest literatura popularna.

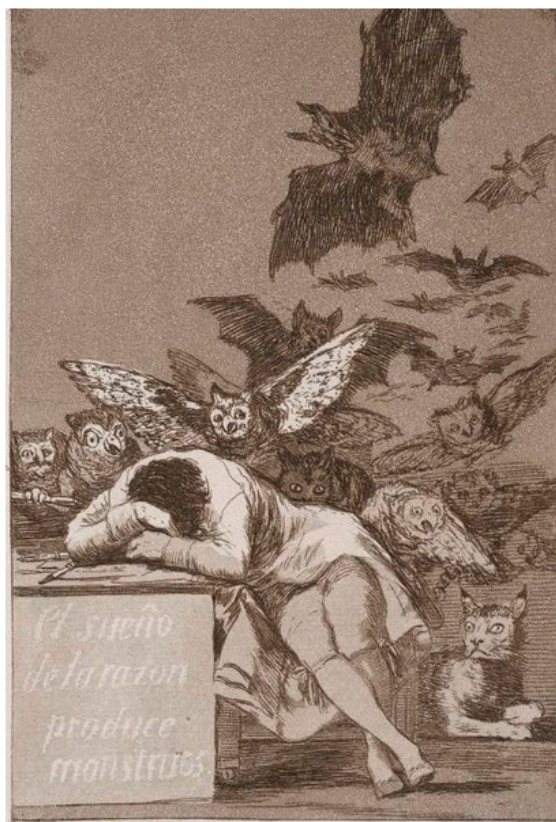
---

[76] Będących jednak pod koniec XVIII wieku literaturą dla elit; obecnie byłoby je można określić mianem „literatury środka".

[77] Zaznaczyć należy jednak, że w XX wieku także w Polsce sięgano niekiedy do estetyki czarnego romantyzmu. Przykładem tego jest m.in. wspomniana wcześniej twórczość Stefana Grabińskiego, ale również Bolesława Leśmiana, a następnie Leopolda Tyrmanda czy Zbigniewa Herberta.

Ilustracja 1. William Blake, *The Ancient of Days* [Stworzenie świata / Urizen stwarzający świat]. Źródło: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/william-blake-artist (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 2. Francisco de Goya, *El aquelarre* / *El Gran Cabrón* [Sabat czarownic / Wielki Kozioł]; cykl *Pinturas negras*. Źródło: https://onartandaesthetics.com/2015/11/07/goyas-pinturas-negras/ (dostęp 14.08.2019)



Ilustracja 3. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* [Gdy rozum śpi, budzą się demony]. Źródło: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1978/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 4. Francisco de Goya, *Átropos* / *Las Parcas* [Atropos / Parki]; cykl *Pinturas negras*. Źródło: https://onartandaesthetics.com/2015/11/07/goyas-pinturas-negras/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 5. Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr* [Nocna mara]. Źródło: https://www.laminerva.pl/2018/10/najslynniejszy-paraliz-senny-johann-heinrich-fussli-i-jego-nocna-mara.html (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 6. Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald* [Opactwo w dębowym lesie]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 7. Caspar David Friedrich, *Hünengrab im Schnee* [Dolmen w śniegu]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 8. Caspar David Friedrich, *Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer* [Pamięci Johanna Emanuela Bremera]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 9. Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* [Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc]. Źródło: https://artinwords.de/caspar-david-friedrich-zwei-maenner-in-betrachtung-des-mondes/ (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 10. Friedrich Wilhelm Murnau, *Faust – Eine deutsche Volkssage* [Faust], kadr z filmu © Friedrich-Wilhelm-Murnau--Stiftung. Źródło: http://muzealnictwo.com/2013/04/czarne-wystawy/friedrich-wilhelm-murnau-faust-germany-1926-filmstill/ (dostęp 14.08.2019)

7. Literatura popularna – problemy definicji

Zgodnie z definicją w *Słowniku literatury popularnej*, opracowaną przez Tadeusza Żabskiego, literatura popularna to

> [d]ziedzina twórczości literackiej, obejmująca utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników, nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych. Ma ona swoje cechy dystynktywne w zakresie struktury tekstu, produkcji, dystrybucji i obiegu, cechy odróżniające ją od literatury wysokoartystycznej i folkloru (Żabski [red.] 2006: 310).

Zdefiniowanie pojęcia literatury (a także szerzej – kultury) popularnej wiąże się jednak z kilkoma problemami, jakie napotykają badacze zajmujący się tym zagadnieniem. Po pierwsze, zjawisko to, chociaż na dobre zaistniało pod koniec XIX wieku, kiedy to wyłoniły się znane także współcześnie gatunki literatury popularnej (Glover, McCraken [red.] 2012: 4)[78], przedmiotem bar-

[78] Co warte podkreślenia, autorzy tego opracowania zaznaczają jednak, że już wcześniej istnieli literaccy „prekursorzy" owych gatunków. Np. korzeni gotyckiego horroru należałoby doszukiwać się w literaturze XVIII-wiecznej, a opowieści detektywistycznych, *science fiction* czy romansu – nawet w starożytnych mitach (Glover, McCraken [red.] 2012: 4). Por. także

dziej zaawansowanych literaturoznawczych badań stało się stosunkowo niedawno, bo dopiero w II połowie XX wieku. Obecnie powstaje wprawdzie coraz więcej prac na ten temat[79], jednak ciągle próba charakteryzowania literatury popularnej i określania, jakie utwory się do niej zaliczają, wywołuje liczne dyskusje, rodzi spory i wątpliwości.

Po drugie, problem wiąże się też z nazewnictwem. Funkcjonują mianowicie terminy „literatura popularna" oraz „literatura masowa", które bywają używane zamiennie lub też są rozgraniczane, nawet jeśli dotyczą w gruncie rzeczy tego samego zjawiska. Niewątpliwie bowiem pojęcie „literatury masowej" bywa kojarzone negatywnie, w przeciwieństwie do „literatury popularnej", który to termin jest neutralny. Określenie „literatura masowa" wskazuje przede wszystkim na ogromną liczbę jej czytelników i sposób produkcji oraz dystrybucji, jak również jednolity charakter i standaryzację. Tymczasem w terminie „literatura popularna" zawiera się raczej uniwersalność utworów, dostępnych dla każdego odbiorcy, ale jednak niekoniecznie jednorodnych[80]. Obecnie pojęcie „literatury

opracowanie Victora E. Neuburga, w którym jest mowa o literaturze popularnej w kontekście utworów powstających od wynalezienia druku do końca XIX wieku (Neuburg 1977).

[79] Stan polskich badań literatury popularnej został szczegółowo omówiony we wstępie do jednej z obszerniejszych prac zbiorowych dotyczących tego zagadnienia; zob. Bartos, Tomczok 2013: 9–14. Problematyce literatury popularnej poświęcone są m.in. kolejne, przywoływane w różnych miejscach tej książki, numery „Literatury i kultury popularnej" pod redakcją Anny Gemry (Uniwersytet Wrocławski) oraz seria „POPkultura-POPliteratura", także wydawana przez Pracownię Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego: Dominas, Gemra (red.) 2015; Gemra (red.) 2015; Gemra, Kubicka (red.) 2012; Gemra, Mazurkiewicz (red.) 2014; Kajtoch, Lichański, Trocha 2015. Do najnowszych publikacji na temat literatury popularnej należą natomiast m.in.: Gemra, Mazurkiewicz (red.) 2017; Lichański 2017; 2018. Zob. również opracowania zagraniczne, m.in.: Fiske 2010; Gelder (red.) 2016; Glover, McCraken (red.) 2012; Humm, Stigant, Widdowson (red.) 1986.

[80] Por. definicję Antoniny Kłoskowskiej, która opisując zjawisko kultury masowej (w tym też literatury masowej), przyjmuje następujące kryteria: „ilości i standaryzacji", „szybkiej komunikacji o szerokim zasięgu" oraz „sformalizowania i urzeczowienia dróg przekazywania" produktów tej kultury (Kłoskowska 2005: 94–106). Kłoskowska wiąże też pojęcie kultury masowej z początkiem rewolucji przemysłowej, industrializmu i urbanizacji; zob. Kłoskowska 2005: 107–119. John Fiske, który przedstawia teorie dotyczące kultury popularnej w społeczeństwach kapitalistycznych, stwierdza jednak: „W uprzemysłowionych społeczeństwach kultura popularna jest przepełniona sprzecznościami. Z jednej strony odznacza się uprzemysłowieniem: produkcją i dystrybucją towarów przez nią wytwarzanych rządzi przemysł, który jest nastawiony na czerpanie zysków i dba tylko o swoją opłacalność. Z drugiej zaś strony kultura ta należy do ludzi, a to, co leży w interesie człowieka, nie pokrywa się z tym, na czym zależy przemysłowi. […] Kultura popularna to nie konsumpcja – to przede wszystkim kultura: czynny proces generowania oraz obiegu znaczeń i przyjemności wewnątrz systemu społecznego. Jakkolwiek uprzemysłowiona byłaby kultura, nigdy nie będzie można stosownie opisać jej w kategoriach sprzedaży i kupna towarów. […] Obawy teoretyków kultury masowej nie potwierdziły się w praktyce, jako że kultura masowa sama w sobie jest taką sprzecznością, iż niepodobna przypisać jej istnienia. Jednorodnej wyprodukowanej oddzielnie kultury nie można sprzedać masowemu odbiorcy w charakterze gotowego produktu: kultura po prostu nie na tym polega. Ludzie również nie żyją i nie zachowują się jak masa […]. To ludzie, a nie przemysł kultury, tworzą kulturę popularną. Ten ostatni może jedynie wyprodukować zbiór tekstów lub zasobów kulturowych, które różne grupy ludzi spożytkują lub odrzucą w bezustannym procesie tworzenia swojej własnej kultury popularnej" (Fiske 2010: 23–24).

popularnej" – jako bardziej adekwatne – jest używane w badaniach tego zjawiska zdecydowanie częściej niż określenie „literatura masowa"[81].

Po trzecie, problem z określeniem, czym jest literatura popularna, wynika też z ciągłej ewolucji jej recepcji (zob. Glover, McCraken [red.] 2012: 1), w tym z odmiennego postrzegania twórczości niektórych autorów na przestrzeni lat. Zdarza się bowiem, że utwory, które w momencie ich powstawania można było zaliczyć do literatury wysokoartystycznej, wraz z upływem czasu zaczynają przechodzić do obiegu popularnego (lub odwrotnie)[82] – wydaje się też, że podobnie rzecz ma się z dziełami niektórych romantyków[83]. Po części wynikać to może z tego, że szczególnie polskie badania historycznoliterackie nierzadko skupiają się na analizie utworów noszących znamiona „popularnych", ale pochodzących z dawnych epok, pomijając jednak ich istnienie w obrębie literatury późniejszej, m.in. właśnie romantycznej[84]. Warto przy okazji wspomnieć, że bywają również dzieła i autorzy, których jednoznaczne zaklasyfikowanie do kręgu popularnego lub wysokoartystycznego w ogóle jest problematyczne[85].

---

[81] Por. również definicję kultury (w tym literatury) masowej zaproponowaną przez Krzysztofa Dmitriuka: „Pojęcie obejmujące złożony kompleks zjawisk: wzorów, norm, praktyk i przedmiotów, występujących w kulturze nowożytnych, zindustrializowanych i zurbanizowanych społeczeństw. […] Przeważa tendencja do historycznej lokalizacji fenomenu kultury masowej w dwóch ostatnich stuleciach. W nauce pojęcie to funkcjonowało równolegle z ideą «społeczeństwa masowego», koncepcją «komunikacji masowej» i określeniem «środki masowego przekazu». Termin «kultura masowa» był często utożsamiany z pojęciem *kultury popularnej i ostatecznie przez nie zastąpiony" (Żabski [red.] 2006: 288). Pojęcie „literatury popularnej" (a nie „masowej") będzie też stosowane w tej książce w kontekście analizowanych utworów.

[82] Przykładem mogą być powieści Herberta G. Wellsa, które, początkowo traktowane jako literatura wysokoartystyczna, później przeszły do obiegu popularnego; por. także Żabski 2007: 54–63.

[83] Wystarczy wspomnieć, że cechy literatury popularnej mają np. opowiadania Poego – uważanego zresztą za prekursora prozy detektywistycznej. Podobnie – na gruncie polskim – związki z literaturą popularną dałoby się wskazać chociażby w balladach Mickiewicza.

[84] Prawidłowość taką zauważa Anna Martuszewska: „Niejako z natury rzeczy literatura popularna pojawiać się powinna w *ujęciach historycznoliterackich* […]. Znamienne jednak jest, że sformułowanie to jest słuszne w stosunku do historycznoliterackich ujęć epok dawniejszych, im bliżej jesteśmy współczesności, tym bardziej literatura ta znika z pola zainteresowania badaczy, chociaż jej rozrost wskazywałby – zdawałoby się – na potrzebę zauważenia jej także, a może nawet przede wszystkim w literaturze nowszej. Zjawisko to jest charakterystyczne szczególnie dla polskiej historii literatury, w której twórczość popularna pojawia się na równych prawach z wysokoartystyczną w pracach poświęconych epokom dawniejszym (do baroku włącznie), natomiast zupełnie problematyka jej ginie w ujęciach epok nowszych – zwłaszcza romantyzmu i Młodej Polski" (Martuszewska 1997: 34–35).

[85] Peter Humm, Paul Stigant i Peter Widdowson we wstępie do opracowania na temat literatury popularnej przywołują przykład Angeli Carter, która w swoich utworach wykorzystuje znane wątki i motywy baśniowe, przekształcając je w zaskakujący i nietypowy sposób (nieco podobnie jak na gruncie polskim Andrzej Sapkowski). Z jednej strony, jej opowiadania-eseje, m.in. ze względu na swoją oryginalność, wykazują cechy literatury wysokoartystycznej, z drugiej jednak, byłoby można je też określić jako opartą na motywach baśniowych popularną prozę gotycką o zabarwieniu erotycznym; zob. Humm, Stigant, Widdowson (red.) 1986: 12. Podobnie Jakub Z. Lichański twierdzi, że niektórzy autorzy, zwykle kojarzeni z literaturą popularną, np. J. R. R. Tolkien, Clive Staples Lewis, Terry Pratchett czy Krzysztof Kotowski, powinni być sytuowani pomiędzy literaturą „wysoką" i „niską", gdyż, chociaż posługują się popularnymi schematami, poruszają w swojej prozie całkiem poważne problemy (Lichański, Michalska, Ziębiński [wywiad] 2018). Zob. też poświęcone literaturze popularnej opracowanie Jakuba Z. Lichańskiego, w którym, obok twórczości E. T. A. Hoffmanna,

W końcu, trudności ze zdefiniowaniem literatury popularnej mają związek z jej wspomnianym już wartościowaniem. Literatura popularna bywa niekiedy – choć na szczęście coraz rzadziej – postrzegana jako ta „niższa", dostosowana do pospolitych gustów i oczekiwań większości odbiorców, a więc pozostająca w opozycji do literatury „wysokiej", lub przeciwnie: jako literatura o charakterystycznych, wyróżniających ją cechach, które jednak nie sprawiają, że jest ona „gorsza", ale po prostu zupełnie inna i służąca innym celom niż literatura traktowana jako elitarna[86]. Słuszny wydaje się ów drugi pogląd, który całkowicie uzasadnia też potrzebę badania literatury popularnej[87]. Natomiast to, że w jej obrębie mogą znaleźć się utwory zarówno bardziej, jak i mniej sprawnych warsztatowo autorów czy po prostu bardziej lub mniej interesujące dla odbiorcy, jest już całkowicie oddzielną kwestią. W najnowszych analizach wspomniany podział na literaturę „wyższą" i „niższą" niekiedy już zresztą zanika, a literatura popularna zaczyna być traktowana jako odrębna i równoprawna część ogółu literackiej twórczości, niejednokrotnie dostarczająca istotnych informacji o współczesnym świecie i odzwierciedlająca jego problemy (zob. Lichański 2018)[88].

Jakie są wobec tego cechy literatury popularnej decydujące o jej odrębności? Wstępnej odpowiedzi na to pytanie dostarczają ustalenia Umberto Eco, który, posługując się Arystotelesowskim modelem intrygi, odróżnia „powieść popularną" od – jak ją określa – „powieści problemowej" (czyli, posługując się użytą wcześniej nomenklaturą, wysokoartystycznej). Według niego w powieści problemowej „*katharsis* rozwiązuje konflikt fabularny, ale nie godzi widza z samym sobą, przeciwnie, koniec historii otwiera przed nim nowy problem. Fabuła, a wraz z nią bohater są problemowi: po zakończeniu

---

J. R. R. Tolkiena czy Terry'ego Pratchetta, analizowana jest również twórczość Zbigniewa Herberta (Lichański 2018).

[86] Za takim stanowiskiem już dawno temu opowiadał się Czesław Hernas, mówiąc o „odrębnej poetyce" literatury popularnej, której artystyczne konwencje są „dostrzegalne, ale nie uznawane" (Hernas 1973: 19–20).

[87] O potrzebie takiej wspomina m.in. Anna Gemra: „Konieczność takich badań jest oczywista: żyjemy współcześnie w morzu tekstów kultury popularnej. Ich liczba ciągle rośnie: powstają nowe odmiany, gatunki, formy wyrazu artystycznego i uczestnictwa w kulturze. Dziś to one tworzą, by tak rzec, 'mainstream'. Ignorowanie lub lekceważenie tego faktu byłoby powielaniem błędów popełnionych przez naszych poprzedników z wieku XIX i początków wieku XX, wskutek których, przynajmniej po części, nastąpiło oderwanie humanistyki od najprężniej rozwijających się zjawisk życia społecznego. Pogłębił to późniejszy ustrój Polski, od którego (jak już wspomniano) zależała tzw. polityka kulturalna państwa, narzucająca pewne zasady również ośrodkom badawczym – choć trzeba raz jeszcze podkreślić, że brak zainteresowania literaturą i kulturą popularną nie wynikał jedynie z odgórnych nakazów, lecz także z częstego w środowisku naukowym przekonania, iż tego typu zjawiskami nie warto się w ogóle zajmować, nie mają one bowiem żadnej wartości artystycznej" (Gemra, Mazurkiewicz [red.] 2014: 13–14).

[88] Jakub Z. Lichański przywołuje np. twórczość Stephena Kinga, w którego prozie, poza czysto rozrywkowymi treściami, można doszukać się problematyki stosunku współczesnego społeczeństwa do „obcych", czy Terry'ego Pratchetta, którego powieści, chociaż osadzone w fantastycznym świecie, w istocie opisują angielską prowincję i jej grupy społeczne (Lichański, Michalska, Ziębiński [wywiad] 2018).

lektury czytelnik staje wobec serii pytań bez odpowiedzi" (Eco 2008: 16). Jako przykład Eco podaje tu twórczość Honoré de Balzaca czy Fiodora Dostojewskiego. Tymczasem w powieści popularnej

> fabuła, rozwiązując konflikty, pełni rolę pocieszycielską. Wszystko kończy się dokładnie tak, jak byśmy sobie życzyli. […] Wybór, jaki model Arystotelesowski otwiera przed czytelnikiem, wskazuje na różnicę pomiędzy powieścią problemową a powieścią zwaną popularną nie dlatego, że jest ona zrozumiała dla szerokiej publiczności, ale dlatego, że autor intrygi – podobnie jak Arystoteles, który łączył problemy *Poetyki* i *Retoryki* – musi wiedzieć, czego oczekuje jego publiczność. […] Poznawszy oczekiwania publiczności, trzeba zdecydować się, czy należy się im przeciwstawić, czy też je zaspokajać. Powieść „popularna" jest nią dlatego, że wybiera drugie rozwiązanie […] (Eco 2008: 17–18).

Tutaj z kolei przywołany zostaje przykład utworów Alexandre'a Dumasa czy Eugène'a Sue. Za cechę, która wyróżnia powieść popularną, Eco uznaje więc po prostu dostarczanie przyjemności czytelnikowi i wychodzenie naprzeciwko jego oczekiwaniom związanym z lekturą. Kwestia przyjemności odczuwanej przez odbiorcę literatury popularnej pojawia się zresztą także w nowszych teoretycznych opracowaniach, w kontekście nie tylko odpowiedniego zakończenia, lecz także określonej formy bądź gatunku, w jakich występują popularne opowieści, aby zaspokoić potrzeby czytelników. Ci, zależnie od indywidualnych preferencji, mogą poszukiwać w lekturze: napięcia, romantycznych komplikacji, cielesnego horroru czy też futurystycznych spekulacji (Glover, McCraken [red.] 2012: 2). O ile niewątpliwie należy zgodzić się z tym, że literatura popularna dostarcza przyjemności i rozrywki swoim odbiorcom, a także powinna odpowiadać na ich oczekiwania (inaczej zapewne nie byłby możliwy ogromny sukces komercyjny niektórych utworów), o tyle trzeba zwrócić uwagę na wspomniany już, jak określa go Jakub Z. Lichański, „paradoks poważnych tematów literatury popularnej". Mimo że jej fundamentem jest umiejętność opowiadania interesującej historii, nie wyklucza to możliwości postawienia określonego problemu i próby jego zdiagnozowania (Lichański, Michalska, Ziębiński [wywiad] 2018).

Z pojęciem literatury popularnej wiąże się też zagadnienie powtarzalności, schematu czy seryjności opowieści. Anna Martuszewska wskazuje, że tę – jak ją określa – „trzecią literaturę[89]" charakteryzuje występowanie w niej pewnych prawidłowości:

> O ile bowiem arcydzieło jest z natury swej zjawiskiem w jakiś sposób niepowtarzalnym, nie dającym się sprowadzić do poziomu żadnych innych utworów, gdyż je przerasta, a tym samym – nieporównywalnym […], o tyle dzieła należące do literatury popularnej stanowią doskonały teren do zaobserwowania elementów występujących wielokrotnie, schematów postaci, wędrownych motywów, matryc fabularnych. Powtarzalność ta sprawia przy tym, że o ile arcydzieło jest zawsze

---

[89] Pozostałe dwie to, jak już zostało wspomniane, literatura wysokoartystyczna i folklor.

imiennie związane z autorem […], o tyle w literaturze popularnej – zwłaszcza dla jej przeciętnego odbiorcy – ważna staje się sama jej odmiana (kryminał, western czy romans) (Martuszewska 1997: 14–15)[90].

Prawidłowości – oraz uproszczenia – w literaturze popularnej przejawiają się natomiast w strukturze językowej, jak również w narracji utworu, w tym w występowaniu określonych powtarzalnych wątków i motywów oraz typów protagonistów, z którymi odbiorca może się łatwo identyfikować, a które wywodzą się z mitów czy z baśni (Martuszewska 1997: 16–18)[91]. Stąd też w tego rodzaju utworach często zostaje zobrazowany *quasi*-baśniowy, czarno-biały świat, w którym następuje starcie sił dobra i zła (Martuszewska 1997: 19–22). Dodać jednak należy, że autorzy niekiedy modyfikują ów mityczno-baśniowy schemat literatury popularnej, wprowadzając niejednoznacznych bohaterów, nie zawsze dających się określić jako wyłącznie pozytywni lub negatywni, a także odchodząc od stereotypowego szczęśliwego zakończenia opowieści[92]. Co więcej, takie zmiany schematu mogą decydować o atrakcyjności danego utworu, sprawiając, że dla czytelnika bardziej niż przynależność dzieła do określonej konwencji literatury popularnej zaczyna liczyć się osoba autora[93].

W literaturze popularnej da się też wyróżnić, jak już zostało wspomniane, jej kilka charakterystycznych odmian czy inaczej – gatunków (podobnie jak w filmie). Jak stwierdza Jakub Z. Lichański, „określenie *literatura gatunków* jest, jak dotąd, najtrafniejszą próbą opisania tego fenomenu" (Lichański 2017: 10; por. Gemra 1998c: 55–74; Helman 1991). John G. Cawelti, jeden z pierwszych badaczy zajmujących się tego typu literaturą i postulujących konieczność jej analizowania, wymienia pięć szerokich kategorii (archetypów) popularnych opowieści, w których realizowane są określone konwencje i schematy fabularne: przygodę (*adventure*), romans (*romance*), tajemnicę (*mystery*), melodramat (*melodrama*), opowieść o „obcych" (*alien beings or states*) (Cawelti 1976: 37–50). W obrębie tych kategorii można następnie wskazać poszczególne odmiany utworów popularnych, a więc np. horror, kryminał i powieść detektywistyczną,

[90] O „seryjności i powtarzalności" oraz o „rutynowych przyjemnościach" kultury popularnej wspomina m.in. także Fiske 2010: 68.

[91] Protagonistów w literaturze popularnej można – zdaniem Martuszewskiej – sprowadzić do czterech archetypowych postaci, zakorzenionych w mitach: Herosa, Anioła (kobiety), Demona zła i Kobiety fatalnej; zob. Martuszewska 1997: 17–18. Podobnie Umberto Eco stwierdza, że „produkty masowej komunikacji posługują się toposami znanymi już użytkownikowi i […] czynią to w formie iteratywnej" (Eco 2008: 50). Wyróżnia też jedną z postaci literatury popularnej, supermana (nadczłowieka): są nim np. protagoniści w powieściach Dumasa, ale także James Bond. Tak rozumianą postać supermana byłoby można utożsamić ze wspomnianym przez Martuszewską Herosem.

[92] Jako przykład może tu posłużyć zakończenie sagi o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, które nie dość, że z pewnością nie jest typowym baśniowym *happy endem*, to w dodatku okazuje się bardzo niejednoznaczne i różnie interpretowane przez odbiorców.

[93] Wyłania się w ten sposób zjawisko „popularnej literatury autorskiej", czyli „nazwisk-brandów", polegające na tym, że utwory znanego i cenionego pisarza spotykają się z dużym zainteresowaniem odbiorców. Na polskim gruncie ponownie jednym z najlepszych tego przykładów jest Sapkowski jako autor cyklu *fantasy* o wiedźminie Geralcie.

science fiction itd. Są też utwory, które należałoby zaliczać jednocześnie do dwóch czy trzech z owych kategorii. Tak jest np. w przypadku romansu grozy czy współczesnej literatury gotyckiej (*gothic romance* / *contemporary gothic*), w których – jak twierdzi Cawelti – przeplatają się elementy romansu, tajemnicy i przygody (Cawelti 1976: 41). Co więcej, niekiedy dany utwór trudno przyporządkować tylko do jednej ze wspomnianych odmian literatury popularnej, gdyż np. powieść grozy lub *fantasy* może jednocześnie zawierać elementy powieści kryminalnej. To dowodzi tylko, że wszelkie podziały i kategoryzacje literatury popularnej są kwestią czysto umowną, a przytoczona tu klasyfikacja Caweltiego to zaledwie jedno z możliwych rozwiązań (por. Gemra 1998c: 55–74).

W nowszym opracowaniu Davida Glovera i Scotta McCrackena pojawiają się np. cztery gatunki literatury popularnej, które wykształciły się pod koniec XIX wieku, podobne do wyróżnionych przez Caweltiego: kryminał (*detective story*), *science fiction*, romans (*romance*) i gotycki horror (*gothic horror*). Autorzy zaznaczają jednak, że w XXI wieku pewne popularne gatunki zaczęły dominować. Mowa tu o prozie kryminalnej (Stiega Larssona, Harlana Cobena, Jamesa Pattersona itp.), a w jej obrębie o utworach, które mogą być przeróżnie klasyfikowane – jako: proza kryminalna z zagadką zabójstwa (*murder mystery*), thriller z elementami kryminału (*crime thriller*), proza kryminalna przedstawiająca funkcjonowanie policji (*police procedural*) lub proza detektywistyczna (*detective fiction*) (Glover, McCraken [red.] 2012: 1)[94]. Glover i McCracken słusznie podkreślają więc płynność i niejednorodność literatury popularnej, tym większą, że wzmaganą ciągłym wzajemnym odziaływaniem literatury i filmu, a także nowych mediów, przede wszystkim internetu (Glover, McCraken [red.] 2012: 7, 10)[95].

Niejednorodność literatury popularnej – która istnieje mimo realizowanych w niej schematów – wynika także z różnorodnej tradycji literackiej, do której nawiązuje twórczość popularna. Jest to bowiem, jak twierdzi Aleksandra Okopień-Sławińska, „1) tradycja literatury wysokiej, 2) tradycja folkloru, 3) tradycja własna – rodzima i przekładowa. Podczas gdy związki z folklorem są istotne tylko dla pewnych postaci i stadiów twórczości popularnej, to współistnienie z literaturą wykształconą jest jej stałą determinantą" (Okopień-Sławińska 1973: 8). Uzasadniona wydaje się wobec tego próba poszukiwania i analizy odniesień do czarnego romantyzmu we współczes-

---

[94] Zestawienie to zostało oparte na analizie listy dziesięciu najpopularniejszych książek beletrystycznych (w wydaniach w miękkiej okładce) w Wielkiej Brytanii, w pierwszym tygodniu lipca 2010 roku, spośród których aż siedem reprezentowało prozę kryminalną. Podobną tendencję można w ostatnich latach zaobserwować także w Polsce, gdzie bardzo popularni stali nie tylko wspomniani zagraniczni autorzy kryminałów, lecz także np. Remigiusz Mróz, rodzimy twórca powieści łączących w sobie m.in. elementy kryminału i thrillera.

[95] Interesującym przykładem takiego oddziaływania literatury popularnej, filmu i nowych mediów jest chociażby zjawisko *fan fiction* – utworów pisanych „nieoficjalnie" przez odbiorców kultury popularnej (fanów) na bazie istniejących już książek czy filmów (jako ich dalsze ciągi, alternatywne wersje itp.) i zamieszczanych w internecie; zob. więcej Gąsowska 2015.

nej literaturze popularnej. Nawiązania do owej mrocznej, zachodnioeuropejskiej bądź amerykańskiej odmiany romantyzmu to w ostatnich latach jedna z wyraźnych tendencji w popularnej prozie, dająca się zaobserwować m.in. w literaturze kryminalnej i fantastycznej, zarówno zagranicznej, jak i polskiej. Odwołania do czarnego romantyzmu niejednokrotnie sprawiają, że zwiększa się atrakcyjność danego utworu, przede wszystkim poprzez wprowadzenie tajemniczych bohaterów o niejednoznacznym statusie ontologicznym czy też niedopowiedzeń w warstwie fabularnej, pobudzających wyobraźnię odbiorców. Jest to tym bardziej interesujące na gruncie polskim, gdzie popularność tego typu prozy może oznaczać, że następuje zmiana w rodzimej recepcji romantyzmu, który w takiej interpretacji jest prądem niezwiązanym z tematyką patriotyczną i doświadczeniami zbiorowości, a skupionym na wewnętrznych przeżyciach jednostki oraz odkrywaniu mrocznych tajemnic bytu.

ROZDZIAŁ II

ROMANTYCZNE SCHEMATY: MŁODZIEŻOWE POWIEŚCI CARLOSA RUIZA ZAFÓNA

Zamierzam opowiedzieć zdarzenie,
którego treść jest pełna zgrozy.

Berenice (Poe 2010: 10)

Carlos Ruiz Zafón to hiszpański autor współczesnych powieści, które łączą w sobie elementy kryminału, romansu, powieści gotyckiej, detektywistycznej, przygodowej i literatury fantastycznej. O ich sukcesie na skalę światową może świadczyć fakt, że zostały przetłumaczone na ponad czterdzieści języków, a także zdobyły wiele międzynarodowych nagród[1]. W Polsce – jak i w innych krajach – niezwykle dużą popularność zyskał przede wszystkim cykl utworów Zafóna zwany *El cementerio de los libros olvidados* [Cmentarz zapomnianych książek], zapoczątkowany wydaną po raz pierwszy w 2005 roku powieścią *La sombra del viento* [Cień wiatru] (wyd. hiszpańskie – 2001; Zafón 2005)[2]. Chociaż sam autor wspomina o swojej fascynacji wielkimi XIX-wiecznymi powieściami i pisarzami takimi jak Charles Dickens, Lew Tołstoj czy Wilkie Collins[3], w twórczości Zafóna można dostrzec wyraźne inspiracje romantyzmem i jego estetyką. W cyklu *Cmentarz zapomnianych książek* odniesienia do romantyzmu są widoczne m.in. w fabule osnutej wokół legend i zagadek z przeszłości, których rozwiązanie próbują odnaleźć główni bohaterowie, we wprowadzeniu niejednoznacznych postaci, których tożsamość jest stopniowo odkrywana, czy w poetyckich opisach starej, tajemniczej Barcelony – miasta, w którym rozgrywa się akcja utworów.

---

[1] Zob. informacje na oficjalnej stronie autora (wersja w języku angielskim), Carlos Ruiz Zafón 2018.

[2] Kolejne powieści z tego cyklu to: *El juego del ángel* [Gra anioła] (wyd. hiszpańskie 2008, wyd. polskie: Zafón 2008), *El prisionero del cielo* [Więzień nieba] (wyd. hiszpańskie 2011, wyd. polskie: Zafón 2012) oraz zwieńczający całą serię *El laberinto de los espíritus* [Labirynt duchów] (wyd. hiszpańskie 2016, wyd. polskie: Zafón 2017).

[3] Zob. wywiad z Zafónem, Carlos Ruiz Zafón 2018.

Do najmroczniejszej odmiany romantyzmu i dzieł autorów tego nurtu, takich jak Poe, Hawthorne, Hoffmann czy Mary Shelley, nawiązują jednak przede wszystkim wcześniejsze powieści Zafóna[4], w Polsce po raz pierwszy wydane nieco później niż *Cień wiatru*, niewątpliwie na fali jego ogromnej popularności. Są to: *Książę Mgły* (wyd. hiszpańskie 1993, wyd. polskie 2010), *Pałac Północy* (wyd. hiszpańskie 1994, wyd. polskie 2011), *Światła września* (wyd. hiszpańskie 1995, wyd. polskie 2011) oraz *Marina* (wyd. hiszpańskie 1999, wyd. polskie 2009). Powieści te, w przeciwieństwie do wspomnianego cyklu *Cmentarz zapomnianych książek*, są zaliczane do literatury młodzieżowej, jednak sam autor zaznacza:

> Choć powstały z myślą o młodzieży, miałem nadzieję, że przypadną do gustu wszystkim czytelnikom, bez względu na wiek. Przyświecała mi chęć napisania książek, które pragnąłbym przeczytać nie tylko w dzieciństwie, ale również jako nastolatek, młody, dwudziestotrzyletni mężczyzna, czterdziestolatek czy osiemdziesięcioletni starszy pan. [...] Sądzę, że istnieją historie o uniwersalnym wydźwięku, dlatego mam nadzieję, iż dorośli czytelnicy moich późniejszych książek zechcą sięgnąć również po te, które opowiadają o magii, mrocznych tajemnicach i przygodach (Zafón 2013c: 5–6).

Utwory te istotnie mogą być określane jako młodzieżowe, gdyż głównym elementem ich fabuły są niezwykłe perypetie nastoletnich, budzących sympatię bohaterów, z którymi młodzi czytelnicy mogą się łatwo utożsamiać. Z drugiej jednak strony każda z powieści skłania też do melancholii i zadumy nad takimi zagadnieniami jak życie i śmierć, wspomnienia, upływ czasu itp., co wskazuje na uniwersalny charakter prozy Zafóna. Wykracza ona też nieco poza schemat popularnych utworów dla młodzieży, których finał teoretycznie powinien wiązać się z pokonaniem wszelkich trudności i triumfem protagonistów. U Zafóna zakończenia powieści mają wprawdzie pozytywny wydźwięk – zło zostaje unicestwione – jednak ów *happy end* jest niepełny, zakłócony śmiercią jednego z bohaterów i refleksjami narratora na temat przemijania oraz nieuchronności ludzkiego losu.

---

[4] Zaznaczyć tu trzeba, że mroczne romantyczne wątki i motywy pojawiają się także w rodzimej dla Zafóna literaturze hiszpańskiej I połowy XIX wieku – choć zapewne nie aż w takim stopniu jak np. w literaturze amerykańskiej. Przykładem może być poezja José de Esproncedy, inspirowana m.in. twórczością Byrona. Przewijają się w niej motywy takie jak niesamowitość przedstawionego świata, miłość, która sięga poza grób – podobnie jak w niemieckiej *Lenorze* – czy opłakiwanie bezpowrotnie utraconego uczucia.

1. Schemat opowieści Zafóna

Cztery młodzieżowe utwory Zafóna nie stanowią jednorodnego cyklu w takim znaczeniu jak powieści dla dorosłych tego autora[5] – chociaż *Książę Mgły*, *Pałac Północy* oraz *Światła września* zostały wydane w Hiszpanii również jako *La trilogía de la niebla* [Trylogia mgły]. Każdy z tych utworów opowiada zupełnie inną historię i przedstawia innych bohaterów, jednak wszystkie łączy podobny główny wątek, a mianowicie mroczna tajemnica z przeszłości, która zostaje odkryta przez młodych protagonistów, narażonych podczas ich prywatnego „śledztwa" na liczne niebezpieczeństwa. Jak przystało na powieści popularne, utwory te realizują określony schemat, stąd też rzeczywiście można je analizować jako jeden cykl, w którym struktura poszczególnych powieści jest bardzo podobna:

1) wprowadzenie dwojga lub trojga pozytywnych nastoletnich bohaterów, związanych ze sobą poprzez pokrewieństwo bądź pierwsze w ich życiu romantyczne uczucie;
2) niepokojące zdarzenia i postaci w ich otoczeniu, wskazujące na istnienie tajemnicy z przeszłości;
3) śledztwo prowadzone przez protagonistów z pomocą innych osób;
4) starcia bohaterów z tropionym nieprzyjacielem o nieznanej tożsamości;
5) pojawianie się kolejnych drugo- i trzecioplanowych bohaterów, którzy opowiadają historie z przeszłości, przybliżając protagonistów do rozwiązania zagadki (różne punkty widzenia i wersje jednej opowieści);
6) osobiste uwikłanie bohaterów starszego pokolenia w mroczne zdarzenia z przeszłości (zazwyczaj są to genialni wynalazcy lub konstruktorzy – pozytywni bohaterowie, chcący przysłużyć się ludzkości, okrutnie doświadczeni przez los);
7) finałowe starcie młodych protagonistów z siłami zła i zwycięstwo pozytywnych bohaterów;
8) „romantyczna" śmierć jednego lub dwojga bohaterów (pierwszo- lub drugoplanowych), przedstawiona jako wyzwolenie bądź poświęcenie dla dobra sprawy[6].

---

[5] Poszczególne części cyklu *Cmentarz zapomnianych książek* łączy postać Daniela Sempere, a ich fabuła opiera się na tajemnicach związanych z tytułowym cmentarzem, książkami oraz pisarzami, księgarzami i wydawcami.

[6] Jak wynika z powyższego zestawienia, młodzieżowe powieści Zafóna można badać w sposób podobny do tego, w jaki Władimir Propp zanalizował strukturę bajek magicznych, skonstruowanych – jego zdaniem – w oparciu o stały schemat; zob. Propp 1976.

Tabela 1. Główni bohaterowie i realizacja fabularnego schematu w młodzieżowych powieściach Zafóna

Tytuł powieści	**Miejsce i czas akcji**	**Nastoletni bohaterowie na tropie tajemnicy**	**Starsi bohaterowie uwikłani w tajemnicę z przeszłości**	**Główne wątki i motywy**
Książę Mgły	Rybacka osada nad Atlantykiem, 1943	Max i Alicja (rodzeństwo), Roland	Richard Fleischmann (ceniony chirurg, ojciec Rolanda), Víctor Kray (latarnik, przyjaciel Fleischmanna)	Pakt z diabłem (Kain – Książę Mgły)
Pałac Północy	Kalkuta, 1932	Ben i Sheere (bliźniacze rodzeństwo)	Lahawaj Chandra Chatterghee (genialny inżynier, ojciec Bena i Sheere)	Rozdwojenie osobowości (Lahawaj i Jawahal), obłęd
Światła września	Normandia, rezydencja Cravenmoore, 1937	Dorian i Irène (rodzeństwo), Ismael	Lazarus Jann (konstruktor mechanicznych zabawek, geniusz)	„Człowiek-automat”, sobowtór, pakt z diabłem (Daniel Hoffmann)
Marina	Barcelona, 1979–1980	Óscar i Marina	Michal Kolvenik (konstruktor protez, geniusz)	Stworzenie „sztucznego człowieka”, marzenie o nieśmiertelności

Źródło: opracowanie własne autorki

W powieściach tych, oprócz konsekwentnie realizowanego schematu, pojawiają się też powtarzające się charakterystyczne wątki i motywy, które można potraktować jako zainspirowane nurtem czarnego romantyzmu i utworami jego najsłynniejszych przedstawicieli – tym bardziej że niekiedy Zafón nieprzypadkowo wplata ich nazwiska w fabułę utworu, niejako wskazując odbiorcy literackie źródła, do których się odwołuje. Owe wyraźne nawiązania do czarnego romantyzmu to:

1) tajemnicza przestrzeń nawiązująca do gotyckich wzorców, stanowiąca tło dla opowieści Zafóna;
2) genialni wynalazcy i konstruktorzy, człowiek-automat, „współczesny Frankenstein”;
3) postać szatana i zawarcie z nim paktu;

4) sobowtór oraz rozszczepienie osobowości;
5) skojarzenie miłości ze śmiercią; postać pięknej, młodej kobiety skażonej chorobą bądź skazanej na zagładę;
6) melancholia i wspominanie tego, co bezpowrotnie minęło, mroczne legendy z przeszłości opowiadane na nowo przez bohaterów;
7) apokaliptyczny finał opowieści, obrazujący starcie dobra ze złem.

2. Gotycko-romantyczna przestrzeń

Specyficznie wykreowana tajemnicza przestrzeń, której wzorce pochodzą w większości z XVIII-wiecznej powieści gotyckiej, jest jednym ze stałych elementów utworów należących do nurtu czarnego romantyzmu. Nie tylko umożliwia budowanie atmosfery niepokoju i grozy, lecz także odzwierciedla nastroje bohaterów, a ponadto skłania do melancholii oraz snucia opowieści i rozmyślań o minionych zdarzeniach. Przestrzeń charakterystyczna dla czarnego romantyzmu to m.in. wiekowe posiadłości przypominające labirynt, niedostępny pokój kryjący ponure sekrety właścicieli, ruiny wspaniałych niegdyś budowli, mroczne podziemia, stary cmentarz, las, w którym bohaterowie stykają się ze spersonifikowanym złem, czy miasto pełne tajemniczych ulic i zaułków[7]. Tak ukształtowana przestrzeń pojawia się nie tylko w utworach „czarnych" romantyków, jak Poe, Hawthorne czy Hoffmann, lecz także w młodzieżowych powieściach Zafóna, co wskazuje na zakorzenienie tej prozy właśnie w literaturze romantycznej[8].

W utworach hiszpańskiego pisarza, chociaż ich akcja rozgrywa się w XX wieku, w dokładnie określonych miejscach – Barcelonie, Normandii czy Kalkucie – ukazany zostaje baśniowo-romantyczny świat, który często sprawia wrażenie nierealnego i odseparowanego od rzeczywistości. W powieściach Zafóna pojawia się też swoisty model „dwuprzestrzeni", czyli obszaru „znanego", „przyjaznego" bohaterom oraz „obcego", w którym czai się niebezpieczeństwo[9]. Jednak – na wzór wielu postgotyckich utworów – te dwa

---

[7] Na temat wykorzystania gotyckich konwencji do opisu przestrzeni miasta w „gotyckiej" literaturze angielskiej przełomu XIX i XX wieku zob. Kokot 2013: 33–56.

[8] Podrozdział II.2. jest zmodyfikowaną i poszerzoną o pozostałe młodzieżowe powieści Zafóna wersją artykułu autorki o romantycznej przestrzeni w *Marinie* (Dobrzyńska 2012: 250–260).

[9] Taki typowy podział gotyckiej przestrzeni na dwa obszary analizuje w rozdziale pt. *Geometria strachu* Manuel Aguirre: „Gotycyzm zakłada istnienie dwóch przestrzeni: z jednej strony sfery racjonalności, świata człowieka, domeny zdarzeń zrozumiałych; z drugiej zaś strony istnieje tu świat «Inności», *numinosum*, tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania; obie te sfery rozdziela jakiś rodzaj progu, a fabuła niezmiennie eksponuje moment ruchu ku jednej z tych sfer, ruchu, który bardzo często jest postrzegany jako transgresja, naruszenie granic" (Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 17).

światy niejednokrotnie się przenikają. Zło wykracza poza granice przestrzeni „obcej" i wdziera się w przestrzeń teoretycznie bezpieczną, która nagle zostaje „zainfekowana" obcością[10]. Zafón wprowadza też w swoich powieściach charakterystyczne zarówno dla romansu grozy, jak i dla utworów romantycznych ściśle ze sobą związane przestrzenne metafory[11]: labirynt[12], którym stają się stare budowle, ogrody, las czy wręcz całe miasto przemierzane przez protagonistów, a także „infernalne koło"[13], czyli podróż niedoświadczonego bohatera, opuszczającego „bezpieczną" przestrzeń i wkraczającego na „obce" terytorium, by następnie powrócić stamtąd jako dojrzały człowiek, na stałe odmieniony przez doświadczenie zła[14].

2.1. Miasta, ruiny i cmentarze

W utworach Zafóna jedną z kategorii przestrzeni, która tworzy baśniowo-romantyczny nastrój tej prozy, jest wielkie miasto o bogatej historii, kryjące w sobie sekrety z przeszłości: Barcelona w *Marinie* i Kalkuta w *Pałacu Północy*. W *Marinie* miasto, przemierzane przez dwoje protagonistów, zostaje jednak przedstawione nie jako tętniąca życiem europejska metropolia u schyłku XX wieku, ale jako zawieszona w czasie baśniowa przestrzeń, senne miasto-widmo, w którym zatrzymał się czas. Óscar, główny bohater i jednocześnie narrator powieści, wspomina, że oglądana jego oczami Barcelona „była fatamorganą alei i zaułków, gdzie można było się cofnąć o trzydzieści lub czterdzieści lat, przekraczając zaledwie próg przedsionka jakiegoś domu lub kawiarni. Czas i pamięć, historia i fikcja zlewały się w tym czarodziejskim mieście niczym akwarele na deszczu" (Zafón 2009b: 11). Dodaje też, że snuta przez niego opowieść rozegrała się „pośród dekoracji zbudowanych z katedr i domów rodem z baśni" (Zafón 2009b: 11). Zatem chociaż czas i miejsce akcji są w *Marinie* podane bardzo dokładnie[15], niczym w XIX-wiecznej powieści realistycznej, miasto to okazuje

---

[10] Na temat problemu naruszania granicy między przestrzenią obcości i swojskości w utworach postgotyckich zob. rozdział *Gotyckie labirynty* Agnieszki Izdebskiej (Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 33–42).

[11] O przestrzennych metaforach w literaturze gotyckiej wspomina Aguirre (Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 21–23).

[12] Na temat motywu labiryntu w literaturze gotyckiej zob. Gazda, Izdebska, Płuciennik (red.) 2002: 33–42.

[13] Określenie zaproponowane przez Aguirre (Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 22).

[14] Taka konstrukcja przedstawionego świata jest też uzupełniona przez odpowiadającą jej szkatułkową narrację: kolejne fragmenty zagadek są odkrywane wraz z pojawianiem się nowych postaci, które mówią o zdarzeniach z przeszłości, a czytelnik jest wprowadzany w stopniowo odkrywaną historię niczym w głąb labiryntu.

[15] Narrator zaznacza, że akcja jego opowieści rozgrywa się od września 1979 roku do maja 1980 roku, a opisując Barcelonę i zdarzenia mające tam miejsce, podaje nawet nazwy poszczególnych ulic. Tak szczegółowe opisy Barcelony to zresztą cecha również innych powieści Zafóna. Na jego oficjalnej stronie internetowej można odnaleźć mapę, na której zostały zaznaczone ulice i miejsca, gdzie rozgrywa się akcja *Cienia wiatru*, dzięki czemu wielbiciele twórczości

się przestrzenią, która równie dobrze mogłaby istnieć tylko w snach lub być jedynie przywidzeniem bohatera bądź też częścią teatralnej scenografii, zwodzącej widza pozorami prawdziwości. Paradoksalnie więc, mimo topograficznej zgodności z rzeczywistością, Barcelona jest w tej powieści przestrzenią odrealnioną, w której mogą mieć miejsce najbardziej nieprawdopodobne zdarzenia, tak jak w baśniowych krainach położonych „za siedmioma górami i za siedmioma lasami". Do języka charakterystycznego dla baśni narrator zresztą sam nawiązuje, mówiąc, że kiedy opuścił przyszkolny internat, chcąc rozwiązać frapującą go zagadkę z przeszłości, nie wracał do niego przez „siedem dni i siedem nocy" (Zafón 2009b: 7)[16]. To wszytko zbliża więc *Marinę* do utworów zaliczanych do nurtu czarnego romantyzmu, w których baśniowa przestrzeń na granicy snu i jawy staje się tłem dla niezwykłych opowieści[17].

Miasto jest jednak, zarówno w *Marinie*, jak i w *Pałacu Północy*, przede wszystkim przestrzenią nieprzyjazną i wzbudzającą niepokój, a nawet niebezpieczną dla eksplorujących ją bohaterów. W *Marinie* Barcelona zostaje opisana jako pogrążony we mgle lub skąpany w deszczu labirynt, którego uliczkami błądzą protagoniści, poszukując rozwiązania zagadki sprzed lat – podobnie jak narrator w opowiadaniu Poego pt. *The Man of the Crowd* [Człowiek tłumu] (Poe 2010: 465–475), podążający o zmierzchu ulicami Londynu, śladem dziwnego nieznajomego. W powieści Zafóna Barcelona bywa też określana jako zamieszkiwana przez ludzkie bestie „dżungla" (Zafón 2009b: 142) bądź „labirynt duchów, gdzie w nazwach ulic pobrzmiewały echa starych legend, a za […] plecami czaiły się baśniowe stwory" (Zafón 2009b: 196).

W *Marinie* oniryczny krajobraz miasta tworzą także ponure stare budowle, jak szkoła, do której uczęszcza Óscar. Jest to miejsce do złudzenia przypominające szkołę z opowiadania *William Wilson* Poego (Poe 2010: 97–118). Podobnie jak u amerykańskiego autora, w powieści Zafóna opisywane gimnazjum to nie tylko zwykły budynek, w którym uczy się główny bohater, lecz także pełna tajemnic gotycka przestrzeń, skonstruowana na wzór starego zamczyska czy klasztoru z typowego romansu grozy:

> Monumentalna fasada przywodziła na myśl bardziej warowny zamek niż budynek szkolny. Masywna bryła ceglastego koloru była zmyślną kombinacją wieżyczek, łuków i mrocznych skrzydeł. Gimnazjum otaczała cytadela ogrodów, pełna fontann, zamulonych stawów, podwórzy i zaczarowanych zagajników sosnowych.

Zafóna mogą udać się na wirtualny (bądź też realny) spacer śladami bohaterów powieści; zob. zakładkę *Shadow Wind Walk*, Carlos Ruiz Zafón 2018.

[16] Zafón wykorzystuje też – choć w nieco przewrotny sposób – baśniowe motywy, opisując w *Marinie* schyłek życia genialnego wynalazcy, który, obłąkany, zostaje zamknięty w wieży swojej rezydencji przypominającej zamek.

[17] Przykładem może być opowiadanie Poego pt. *The Fall of the House of Usher* [Zagłada Domu Usherów] (Poe 2010: 191–210), w którym rodowa posiadłość przypomina zamek z baśni lub legendy, odseparowany od rzeczywistej przestrzeni i czasu. Wspomina o tym Marcin Rusnak w rozdziale *Choroba ciała czy ducha? „Zagłada Domu Usherów" w kontekście legendy o Królu Rybaku i Świętym Graalu* (Studniarz [red.] 2013: 127–136).

> Jak okiem sięgnąć, ponure budynki skrywały baseny wydzielające upiorne opary, małe salki treningowe pogrążone w zaklętej ciszy i tonące w ciemnościach kaplice, gdzie święci z obrazów uśmiechali się w blasku świec. Poza czterema właściwymi piętrami gmach miał jeszcze dwukondygnacyjną piwnicę i poddasze stanowiące klauzurę dla tych nielicznych duchownych, którzy jeszcze byli nauczycielami. Sypialnie internatu mieściły się na czwartym piętrze wzdłuż koszarowych korytarzy. Te niekończące się, niedoświetlone tunele coraz to napełniały się cmentarnym echem (Zafón 2009b: 11–12)[18].

Tak jak w opowiadaniu Poego można tu wyróżnić wiele elementów, które powinny znaleźć się w „modelowym" opisie przestrzeni wyjętym z powieści gotyckiej: dzikość przyrody otaczającej szkołę, ogromne rozmiary budynku, jego specyficzną architekturę, labiryntowe ukształtowanie mrocznych wnętrz, obrazy, które zdają się ożywać, palące się w pomieszczeniach świece, obecność duchownych, którzy w powieści są wprawdzie tylko nauczycielami Óscara, kojarzą się jednak z mieszkańcami ponurych klasztorów z romansów grozy itd. Stara szkoła, niczym gotycki zamek, kryje więc w sobie tajemnice, mimo obecności uczniów sprawia wrażenie opustoszałej, a jej rozległa przestrzeń wydaje się nie mieć końca.

Mroczną przestrzeń w *Marinie* stanowią także opuszczone zaułki, o których istnieniu mieszkańcy zdają się nie wiedzieć lub nie pamiętać. W jednym z nich znajduje się stara oranżeria, do której pewnego deszczowego dnia dociera para wiedzionych ciekawością protagonistów – Óscar i Marina. Budowla ta mieści się w starym, zdziczałym ogrodzie, otoczonym murem z cegły. Na powiązanie tego miejsca ze złem wskazują skojarzenia z budzącą lęk naturą, jakie przychodzą na myśl obserwującemu oranżerię Óscarowi: „Rośliny szumiały złowrogo niczym wzburzone morze. [...] Przez głowę przemknął mi obraz wijącej się gromady czarnych węży o szkarłatnych oczach. [...] Bluszcz oplatał mury niczym pajęcza sieć, nadając oranżerii wygląd pałacu wyrosłego na dnie mokradeł" (Zafón 2009b: 41). Z wnętrza oranżerii wydobywa się natomiast „smród bagien i zatrutych stawów" (Zafón 2009b: 42). Miejsce to – jak przekonują się bohaterowie – służy nie do hodowli roślin, ale jest dawną pracownią współczesnego Frankensteina – Michala Kolvenika, który przechowuje tam mające ożyć ludzkie manekiny oraz zdjęcia osób o zdeformowanych przez choroby ciałach. Fotografie te odgrywają tu rolę uwspółcześnionego gotyckiego manuskryptu: to one po części pomagają protagonistom w odkrywaniu sekretu z przeszłości.

Stara oranżeria nabiera jednak jeszcze bardziej upiornego wyglądu nocą, kiedy w oczach bohaterów przeradza się w budzący grozę labirynt, z którego oboje próbują wyjść. Óscar przyznaje wówczas: „Bluszcz na ścianach oranżerii skojarzył mi się z głową Meduzy. [...] Za dnia to miejsce było przerażające i ponure. Teraz, w nocy, wydało mi się dekoracją

---

[18] Por. opis szkoły w *Williamie Wilsonie*; zob. Poe 2010: 99–102.

przeniesioną prosto z koszmaru sennego. Z ciemności wyłaniały się kręte kształty" (Zafón 2009b: 112–113). Mimo więc że przestrzeń ta teoretycznie nie powinna mieć nic wspólnego z gotyckimi labiryntami – jako oranżeria ma przeszklone ściany oraz mało skomplikowane wnętrze – tutaj staje się dla protagonistów pogrążoną w mroku pułapką, w której czają się bestie stworzone przez genialnego konstruktora. Zafón przekształca tu zatem pozornie zwyczajną i całkowicie „nieromantyczną" przestrzeń w obszar niesamowitości charakterystyczny dla gotyckiego romansu oraz opowieści zaliczanych do czarnego romantyzmu.

Miasto w *Marinie* to również miejskie kanały i podziemia, określane przez głównego bohatera jako „cmentarzysko Barcelony minionych epok, na którym stała współczesna metropolia" (Zafón 2009b: 202). To w nich mieści się upiorny „warsztat" ukrywającego się przed światem Kolvenika, tam też dochodzi do jednego z brutalnych starć nastoletniego Óscara z przywróconymi do życia ludzkimi potworami. W *Marinie* – tak jak w romansach gotyckich, powieści tajemnic oraz w niektórych utworach reprezentujących czarny romantyzm – podziemia, tym razem usytuowane nie pod zamkiem czy starą rezydencją[19], ale pod ulicami Barcelony, kryją w sobie sekret, na tyle przerażający, że nie powinien wyjść na światło dzienne. Są też dla schodzących tam bohaterów kolejnym budzącym grozę labiryntem, z którego trudno się wydostać.

Podziemne tunele to także element opowiadanej w *Marinie* historii narodzin Kolvenika, mających miejsce w kanałach Pragi[20]. Z przestrzenią tą wiąże się przytaczana w utworze legenda o „mieście ciemności", w którym chronią się nieoglądający nigdy słońca nędzarze i ludzie wykluczeni ze społeczeństwa, a także o czczonym przez nich, niezwykłym „bogu":

> Szerzył się wśród nich kult tajemniczej postaci nazywanej Księciem Żebraków. Rzekomo czas się go nie imał, twarz miał anioła, a spojrzenie z ognia. Od stóp do głów spowity był płaszczem czarnych motyli i przyjmował do swego królestwa tych wszystkich, którym okrutny świat odmówił możliwości przetrwania na powierzchni. […] Nikt go nigdy nie widział, ale wszyscy weń wierzyli i składali mu ofiary (Zafón 2009b: 241–242).

Zafón, poprzez miejski mit o przypominającym chtoniczne bóstwo Księciu, łączącym w sobie cechy anioła i diabła, „uromantycznia" tu podziemną przestrzeń miasta. Chociaż wzmianka o kanałach zasiedlanych przez wyrzutków społeczeństwa odpowiadałaby raczej prozie realistycznej bądź

---

[19] Por. lochy zamków bądź klasztorów w większości romansów gotyckich oraz podziemia w „gotyckich" powieściach Krasińskiego czy w opowiadaniach Poego, np. *Zagłada Domu Usherów*, *The Black Cat* [Czarny kot] (Poe 2010: 75–86), *The Cask of Amontillado* [Beczka Amontillado] (Poe 2010: 119–127).

[20] Tworzone przez Kolvenika upiorne manekiny oraz fakt, że bohater ten pochodzi z Pragi, budzą skojarzenie z przywoływaną niekiedy w literaturze popularnej postacią Golema; zob. Sapkowski 2001f: 184–185.

naturalistycznej, tutaj staje się kolejnym baśniowym i zarazem mrocznym motywem, przybliżającym tę powieść do nurtu czarnego romantyzmu.

W podobny sposób jak w *Marinie* miejska przestrzeń zostaje przedstawiona również w *Pałacu Północy*. Kalkuta jest jednak miastem jeszcze bardziej złowieszczym niż Barcelona, pozbawionym jej baśniowego uroku. Jej północna część, w której w większości rozgrywa się akcja powieści, bywa nazywana „Czarnym Miastem", co tym bardziej podkreśla mroczną atmosferę tej okolicy[21]. Kalkuta po raz pierwszy zostaje w powieści Zafóna ukazana w ponurej nocnej scenerii, spowita mgłą i „płaszczem popielatych chmur" (Zafón 2013b: 13), zwiastujących nadciągającą burzę. Jest to posępne miasto, w którym widoczne są ślady dawnego przepychu i bogactwa. Jego okazałe budowle narrator porównuje do „dżungli marmurowych mauzoleów zdewastowanych przez dekady zaniedbania i opuszczenia" (Zafón 2013b: 13), a ulice określa jako „niezgłębiony i widmowy labirynt" (Zafón 2013b: 14). Wspomina też, że Kalkuta jest miastem „do którego Bóg nigdy nie odważył się wejść" (Zafón 2013b: 14). Takie przekonanie pojawia się również w przytaczanej w powieści legendzie, zgodnie z którą bóg Śiwa, zasmucony bezdusznością mieszkańców Kalkuty, opuścił ją na zawsze, sprawiając że stała się „miastem przeklętym" (Zafón 2013b: 85).

Jednym z miejsc, które świadczą o minionym pięknie Czarnego Miasta, jest opuszczony, zrujnowany dworzec Jheeter's Gate, który dawniej stanowił szczytowe osiągnięcie techniki i miał stanowić impuls do dalszego rozwoju Kalkuty. W powieści Zafóna przestrzeń ta pełni funkcję nawiedzanej przez upiory gotyckiej ruiny. Wiąże się z nią mianowicie opowieść o zniszczeniu przez pożar dopiero co otwartego dworca i o tragicznej śmierci jego konstruktora oraz pasażerów pociągu, których dusze nie mogą zaznać spokoju. Sama maszyna niekiedy pojawia się natomiast jako pędzące tunelami płonące widmo. Efekt grozy jest spotęgowany tym, że pozostałości dworca oglądamy po raz pierwszy oczami jednej z bohaterek, docierającej tam o zmierzchu, gdy ruina jawi się jej jako duch wspaniałej niegdyś budowli:

> [...] dostrzegła fantasmagoryczną i graniastą sylwetkę dawnego Jheeter's Gate, wyłaniającą się spośród nadrzecznych oparów niczym złowieszcza zjawa katedry wydanej niegdyś na pastwę płomieni. Dziewczyna wstrzymała oddech i stanęła, by dokładnie przyjrzeć się budzącej dreszcze stercie stalowych belek, łuków i sklepień, nieprzeniknionemu labiryntowi metalu i szkła zniszczonemu przez ogień. Stary, całkowicie zrujnowany i zapomniany most łączył oba brzegi rzeki, prowadząc do wjazdu na dworzec – wrót rozwartych niczym czarna paszcza zastygłego w bezruchu i wyczekującego smoka, z długimi, ostrymi kłami, których rzędy, ciągnące się bez końca, ginęły w mrokach trzewi (Zafón 2013b: 142).

Zrujnowany dworzec to zarazem również odpowiednik podziemnych korytarzy z *Mariny* oraz gotyckiego labiryntu, gdyż to właśnie w ciemnych

---

[21] Mimo że chodzi tu raczej o ludność na tym terenie, gdyż narrator wspomina też o zamieszkiwanym głównie przez Brytyjczyków „Białym Mieście" na południu Kalkuty.

tunelach Jheeter's Gate błądzi grupa nastoletnich bohaterów, poszukujących wyjaśnienia dziwnych zdarzeń z przeszłości. Tam też ma miejsce ich finałowa walka z siłami zła. Labiryntowa ruina nabiera więc w interpretacji Zafóna cech bardziej nowoczesnych – dworzec jest w powieści symbolem postępu, rozwoju i pozytywnych zmian w mieście – jednak, podobnie jak w powieści gotyckiej i w utworach romantycznych, staje się przestrzenią nawiedzoną i budzącą grozę wśród tych, którzy znają historię tego miejsca.

Opuszczona budowla o historii podobnej do losów dworca z *Pałacu Północy* pojawia się też w *Marinie*. Jest to stary teatr Gran Teatro Real, przestrzeń również niepokojąca i porównywana do zjawy, ale przede wszystkim wywołująca uczucie melancholii. Oglądający ruinę Óscar określa ją jako „baśniowe widziadło" (Zafón 2009b: 216) i dodaje: „Najbardziej obłąkańczy budynek, jaki kiedykolwiek wzniesiono w Barcelonie, rozkładał się niczym trup w bagnie" (Zafón 2009b: 216). Zgodnie ze snutą w *Marinie* opowieścią ów teatr miał stać się najwspanialszą sceną w Europie, jednak plany te zniweczyła tragedia, jaka spotkała jego gwiazdę oraz właściciela. Gran Teatro Real pozostaje dlatego budynkiem nigdy nieużywanym, w którym ciągle jeszcze widoczne są oznaki dawnego przepychu, niszczone przez upływający czas:

> Jedno po drugim kolejne piętra wznosiły się pod olbrzymią kopułą. W lożach wisiały aksamitne zasłony. Wielkie kryształowe żyrandole nad ogromną opustoszałą widownią od lat nadaremnie wyczekiwały, by ktoś je podłączył do prądu. […] W fosie orkiestrowej drzemały porzucone instrumenty. Na podeście dyrygenta zauważyłem zarośniętą pajęczynami partyturę, otwartą na pierwszej stronie. Wielki dywan w centralnym przejściu między rzędami na parterze widowni przywodził na myśl szosę wiodącą donikąd (Zafón 2009b: 219–220).

Jest to zatem kolejna nieco uwspółcześniona wersja romantycznej ruiny, nawiedzanej – niczym przez ducha – przez ciągle tam mieszkającą nieszczęśliwą diwę, która oglądając swoje stare zdjęcia i kostiumy, oddaje się melancholii oraz opowiada nastoletnim bohaterom historię swojego życia.

Ruina, jako romantyczna przestrzeń sprzyjająca snuciu opowieści o minionych zdarzeniach, jest przedstawiona również w *Pałacu Północy*, gdzie staje się wręcz tytułową „bohaterką" powieści. Pałac Północy to ruiny starego domu, w których nocą spotykają się członkowie nieformalnego klubu Chowbar Society, utworzonego przez nastoletnich wychowanków sierocińca w Kalkucie, aby wzajemnie się wspierać, dzielić wiedzą, a także umilać sobie czas opowiadaniem mrocznych legend związanych z Czarnym Miastem. Budynek ten to kolejna przestrzeń, która w powieści Zafóna ulega „romantyzowaniu". Jak przyznaje należący do Chowbar Society narrator,

> […] dom ów, zwany przez nas dumnie Pałacem Północy (ze względu na godzinę naszych zebrań), nie był zaczarowany. Otaczająca go ponura sława […] mogła mieć związek z naszymi podziemnymi działaniami. Jeden z członków założycieli, […] erudyta znający opowieści o duchach, zjawach i czarach Kalkuty, wymyślił legendę

odpowiednio ponurą, ale dość prawdopodobną, związaną z rzekomym dawnym lokatorem. Dzięki temu intruzi trzymali się z daleka od naszej tajnej siedziby.

Była to, mówiąc w skrócie, opowieść o starym kupcu, którego duch, spowity białym płótnem, krążył po domu, unosząc się nad ziemią, z oczyma płonącymi jak rozżarzone węgle i z wystającymi długimi wilczymi kłami, i czatował na naiwne i zbyt ciekawskie dusze (Zafón 2013b: 46).

Pałac Północy, oglądany po zmroku, jawi się bohaterom jako przestrzeń magiczna i nierzeczywista, która niczym teatralna scenografia stanowi doskonałe tło dla dzielenia się niesamowitymi opowieściami:

> Przez dziury w dachu przezierało usiane gwiazdami niebo, a pośród łamiących się cieni od czasu do czasu można było dostrzec resztki gargulców, kolumn i reliefów, świadczących o tym, że w czasach swojej świetności siedziba Chowbar Society była wytwornym pałacykiem rodem z baśni. [...] Ze zrujnowanego, pełnego wspomnień pałacyku emanowała owa aura magii i iluzji, jaką mają jedynie niewyraźne wspomnienia z najwcześniejszego dzieciństwa (Zafón 2013b: 81–82).

Miejsce to traci jednak swój romantyczny urok w świetle dnia, kiedy okazuje się zwyczajnym zrujnowanym budynkiem – jednym z wielu, jakie można napotkać w zaułkach Kalkuty. Oglądający go wówczas bohaterowie przekonują się, że Pałac Północy to w istocie jedynie wykreowany przez ich wyobraźnię fantazmat. Ukazanie ruiny w nocnej scenerii oraz powiązanie jej z mrocznymi legendami miasta jest zatem w powieści tym, co pozwala przekształcić przestrzeń, która nie wyróżnia się żadnymi niezwykłymi cechami, w przestrzeń romantyczną.

Podobnie jak w utworach reprezentujących czarny romantyzm, w prozie Zafóna przestrzenią tajemniczą, iluzoryczną, a niekiedy ewokującą odczucie grozy są także stare cmentarze oraz nagrobki, które okazują się bezimienne lub puste, co wiąże się z sekretami z przeszłości[22]. W *Marinie* jest to przypominający „magiczny ogród" (Zafón 2009b: 35) cmentarz na Sarriá, gdzie dociera para głównych bohaterów, śledząc nieznajomą damę w czerni. Jak wspomina narrator, miejsca tego nie ma na mapach Barcelony, a jej mieszkańcy – chociaż o nim słyszeli – nie potrafią wskazać do niego drogi. Niektórzy twierdzą natomiast, że ów cmentarz jest „wyspą przeszłości, która znika i pojawia się podług sobie tylko znanych reguł" (Zafón 2009b: 35). Jest to więc kolejna niesamowita i owiana legendami przestrzeń, której istnienie bywa podawane w wątpliwość. Na cmentarzu tym znajduje się ponadto bezimienny nagrobek z rysunkiem czarnego motyla, regularnie odwiedzany przez tajemniczą kobietę w czarnej pelerynie – co dodatkowo podkreśla romantyczną atmosferę tego miejsca. Ta sama stara nekropolia, po zmroku i w czasie przetaczającej się przez Barcelonę burzy,

---

[22] Por. np. groby głównych bohaterów w *Wichrowych Wzgórzach* Emily Brontë, przypominające o zdarzeniach i tajemnicach z przeszłości.

staje się także przestrzenią grozy, gdy główny bohater obserwuje człowieka, który przyjeżdża na cmentarz starodawnym czarnym powozem zaprzężonym w kare konie, by następnie otworzyć zagadkowy grób oraz złożoną w nim – pustą – trumnę. Scena ta, mimo że osadzona we współczesności, sprawia więc wrażenie przeniesionej wprost z gotyckiej czy romantycznej prozy[23].

Niezwykły grobowiec-mauzoleum pojawia się też w powieści *Książę Mgły*, gdzie pełni podobną funkcję jak w *Marinie*. Tutaj także wiąże się z nim mroczna tajemnica z przeszłości, a miejsce to wywołuje u odwiedzającego je protagonisty uczucie romantycznej melancholii: „Max poczuł, że miejsce emanuje smutkiem i choć nie było wątpliwości, że od dawna nikt tego grobu nie odwiedzał, wciąż zdawało się pobrzmiewać echo bólu i tragedii" (Zafón 2013a: 144). Co więcej, wnętrze starego grobowca staje się obszarem działań szatana, który niespodziewanie ukazuje się poszukującemu rozwiązania zagadki Maxowi. Przestrzeń ta jest zatem nie tylko ściśle związana z przeszłymi zdarzeniami, lecz także zawłaszczona przez zło. Zwiastuje ponadto niepokojący rozwój akcji – pusty grób okazuje się bowiem miejscem przygotowanym przez diabła dla ofiary, którą ma on pozyskać w efekcie zawartego przez laty paktu.

2.2. Stare rezydencje, ogrody i las

Stare rezydencje, z którymi wiąże się historia zamieszkujących je rodzin – w czarnym romantyzmie pełniące podobną funkcję co wiekowy zamek w powieści gotyckiej[24] – pojawiają się w każdym z czterech młodzieżowych utworów Zafóna, stając się centrum akcji bądź przynajmniej miejscem istotnym dla jej rozwoju. W *Marinie* jest to stary pałacyk tytułowej bohaterki i jej ojca, Germána. Podobnie jak wiele innych przestrzeni tego typu, w powieści dom ten zostaje po raz pierwszy ukazany o zmroku, gdy eksplorując uliczki Barcelony, dociera tam nastoletni Óscar – niczym narrator w *Zagładzie Domu Usherów*, który o zmierzchu spogląda na ponurą rodową rezydencję. Opis domu w *Marinie* sugeruje również, że jest to miejsce niepokojące i złowrogie: znajduje się w odludnym zaułku miasta, gdzie panuje „grobowa cisza" (Zafón 2009b: 14), a jedynym odgłosem jest cichy szum wiatru. Pierwszą, także złowróżebną, oznaką życia, jaką dostrzega tam protagonista, są natomiast błyszczące w ciemnościach żółte oczy kota, niosącego w pyszczku zakrwawione zwłoki wróbla. Óscar określa stary przydomowy ogród, w którym znika zwierzę, jako labirynt, zdający się ożywać w świetle księżyca: „Kiedy wchodziłem do środka, promienie księżyca padły na blade oblicza kamiennych cherubinów fontanny. Rzeźby obserwowały mnie. Wyobraziłem sobie, jak zeskakują ze

[23] Por. np. budzącą grozę scenę rozkopania grobu Cathy przez Heathcliffa w *Wichrowych Wzgórzach*.

[24] Przykładem mogą być tytułowe domy z *Zagłady Domu Usherów* Poego i z *Domu o siedmiu szczytach* Hawthorne'a.

swoich piedestałów i rzucają się na mnie, przemienione w demony o wilczych pazurach i wężowych językach" (Zafón 2009b: 15). Sam dom jest ukazany jako niezwykła przestrzeń, „zanurzona" w przeszłości: w środku, zamiast elektrycznego światła, płoną świece, działa stary gramofon, a na jednej ze ścian znajduje się portret kojarzącej się z gotyckimi heroinami kobiety w białej sukni. Również bohaterowie zamieszkujący rezydencję sprawiają wrażenie przeniesionych we współczesność z innej epoki. Eteryczna Marina przypomina postać z romantycznych opowieści, natomiast właściciel domu – wytwornie, ale staromodnie ubrany Germán – kojarzy się Óscarowi „z salonowym bywalcem z końca dziewiętnastego wieku" (Zafón 2009b: 51). Co więcej, protagonista, przekraczając próg pałacyku, znajduje stary zegarek o nieruchomych wskazówkach – symbol tego, że czas w domu Mariny nie płynie w zwykły sposób, ale wręcz zatrzymał się w poprzednim stuleciu.

Wiekowa rezydencja jest w powieści Zafóna miejscem o niejednoznacznych cechach. Początkowo niepokoi głównego bohatera, by wkrótce stać się dla niego przestrzenią kojarzącą się z bezpieczeństwem i ciepłem domowego ogniska. To tam Óscar spędza czas na długich dyskusjach z Mariną i Germánem, wspólnych posiłkach, tam również szuka schronienia przed zagrożeniem czyhającym na niego w zewnętrznym świecie. Gotycko-romantyczny charakter tej przestrzeni ponownie ujawnia się jednak po zapadnięciu zmroku, kiedy w czasie burzy Óscar, pod nieobecność mieszkańców rezydencji, wkracza do środka. Wówczas jest to dom-widmo, oświetlany tylko blaskiem świecy i błyskawic, w którym o przeszłości przypominają liczne obrazy oraz nieużywane meble, okryte białymi prześcieradłami. Protagonista porównuje to wnętrze do „zatopionego statku" (Zafón 2009b: 58), a więc przestrzeni nie tylko tajemniczej, lecz także pozbawionej oznak życia, która bardziej niż z zamieszkanym domem kojarzy się z ruinami przedstawianymi w romantycznych utworach.

W dwojaki sposób ukazywany jest również ogród przy domu Mariny. Oglądany po zmroku, przeraża głównego bohatera, ale jednocześnie stanowi miejsce spotkań dwojga nastolatków i w świetle dnia wydaje się azylem dla Mariny i Óscara. Przestrzeń ta w powieści Zafóna zostaje skonstruowana podobnie jak ogród w opowiadaniu *Rappaccini's Daughter* [Córka Rappacciniego] Hawthorne'a (Hawthorne 1966: 5–30). Zarówno w amerykańskim, jak i w hiszpańskim utworze niezwykły ogród, mimo że znajduje się w dużym europejskim mieście[25], jest obszarem odseparowanym od świata, mającym wręcz baśniowe cechy. Ściśle wiąże się też z postacią urodziwej, młodej bohaterki, która fascynuje protagonistę. Centralny punkt obydwu przestrzeni – zabytkowa fontanna – staje się natomiast miejscem, gdzie bohaterowie prowadzą rozmowy i wspólnie spędzają czas. Oba ogrody porównuje się do Edenu, w którym przebywa para niewinnych protagonistów, niczym biblijni Adam i Ewa[26]. Mimo swojego piękna przestrzenie te okazują się jednak

[25] W *Marinie* jest to, jak już zostało wspomniane, Barcelona, a w *Córce Rappacciniego* – Padwa.

[26] Por. też różne interpretacje symboliki ogrodu; zob. Kopaliński 1990: 270–271.

skażone złem. W *Córce Rappacciniego* młody bohater nazywa ogród „Edenem współczesnego świata" (Hawthorne 1966: 7), gdy obserwuje niepokojące go dziwne rośliny – wynik niebezpiecznych naukowych eksperymentów tytułowego Rappacciniego. W powieści Zafóna Óscar określa natomiast ów Eden jako „przeklęty" (Zafón 2009b: 14) – co stanowi zapowiedź nieszczęścia związanego z tym miejscem oraz z postacią Mariny. W utworze hiszpańskiego pisarza, podobnie jak w opowiadaniu Hawthorne'a, piękno niezwykłej przestrzeni ogrodu, a także pojawiającej się w nim bohaterki, zostaje więc skojarzone ze złem, co jest jedną z charakterystycznych cech czarnego romantyzmu.

Rezydencja, z którą wiąże się mroczna historia zamieszkującej ją niegdyś rodziny, jest też ukazana w powieści *Książę Mgły*. Do tego niezamieszkanego przez lata i zaniedbanego domu przy plaży wprowadza się rodzina Carverów, by dowiedzieć się, że został on zbudowany na początku XX wieku jako ekstrawagancka letnia siedziba londyńskiego chirurga i jego żony. Wkrótce potem, po śmierci ich dziecka, a następnie samego lekarza, rezydencja została jednak opuszczona i od tamtej pory nie pojawili się w niej inni mieszkańcy. Zafón wprowadza tu więc romantyczny motyw domu, na którym ciąży klątwa związana z wydarzeniami z przeszłości[27]. W *Księciu Mgły* dotyczy ona paktu z szatanem, zawartego niegdyś przez chirurga, jednak nigdy niedopełnionego. Dom przy plaży zostaje wprawdzie na początku powieści wyjęty ze swojego romantycznego kontekstu: nowi właściciele, niemający powiązań z poprzednimi mieszkańcami, wietrzą i porządkują rezydencję, m.in. usuwając zasiedlające ją pająki. Mimo to pozostaje ona miejscem nawiedzanym przez szatana, który zaznacza swoją obecność za pośrednictwem złowrogich odgłosów, a także pod różnymi postaciami ukazuje się najmłodszym mieszkańcom domu.

Przestrzeń zawłaszczona w *Księciu Mgły* przez diabła to jednak przede wszystkim sąsiadujący z rezydencją dziki ogród, kojarzący się głównemu bohaterowi, nastoletniemu Maxowi, z cmentarzem. Ogród ten spowity jest mgłą, na jego bramie widnieje symbol heksagramu, a wewnątrz Max dostrzega tajemnicze kamienne postaci – wśród nich ogromny posąg oznaczony sześcioramienną gwiazdą – które zdają się ożywać i zmieniać swoje pozy. Podobnie jak stary dom, a nawet w większym stopniu niż on, jest to zatem przestrzeń magiczna i niesamowita, poprzez którą Książę Ciemności ingeruje w życie bohaterów powieści.

Motyw domu nawiedzonego przez nadprzyrodzone siły związane ze złem pojawia się także w *Pałacu Północy*. Jest to rezydencja w Kalkucie, zaprojektowana niegdyś przez genialnego inżyniera, który zginął w pożarze. Nikt nie zna jednak jej położenia, ani nawet nie jest pewien jej istnienia. Dotrzeć można do niej tylko dzięki szyfrowi, odczytanemu przez młodych bohaterów z wiersza pozostawionego w książce inżyniera. Dom ten, oglądany przez nich po zapadnięciu zmroku, jest niezwykłym produktem romantycznej wyobraźni

---

27 Por. np. *Dom o siedmiu szczytach* Hawthorne'a.

jego twórcy. Przypomina baśniową budowlę, która – tak jak dom Usherów – odbija się w ciemnej tafli stawu:

> Był to budynek dwupiętrowy, z wysokimi wieżami po obu stronach. W jego fasadzie zlewały się rozmaite style architektoniczne, od linii edwardiańskich po neogotyckie ekstrawagancje i rozwiązania przywodzące na myśl zameczek zagubiony w górach Bawarii. Całość, rzucając wyzwanie krytycznemu spojrzeniu obserwatora, sprawiała jednak wrażenie spokojnej elegancji. Emanowała czarodziejskim urokiem, który, po pierwszym szoku, pozwalał przypuszczać, iż na pozór niemożliwe do pogodzenia style zostały tu przemieszane nader świadomie, dla wywołania efektu końcowej harmonii. Okolona gęstą dżunglą dzikich zarośli, ukryta w samym centrum Czarnego Miasta rezydencja inżyniera była właściwie okazałym pałacem wznoszącym się naprzeciw stawu niczym ogromny czarny łabędź, który przygląda się swemu odbiciu (Zafón 2013b: 169–170).

Jak zauważa narrator, miejsce to jest również „wyludnione, otoczone upiornym nimbem" (Zafón 2013b: 170). Rezydencja ta fascynuje, ale jednocześnie niepokoi bohaterów. W jej pełnym przepychu wnętrzu znajduje się m.in. monumentalny fresk przedstawiający postaci z hinduskiej mitologii skupione wokół bogini Kali, a także makieta Kalkuty, która ożywa na oczach protagonistów. Dom ten ma też, podobnie jak pałacyk w *Marinie*, niejednoznaczny charakter. W świetle dnia wygląda mniej złowieszczo i stanowi dla bohaterów schronienie przed zewnętrznym światem, staje się jednak dla nich pułapką w momencie nawiedzenia przez upiora, któremu muszą stawić czoło. Jest to więc kolejna romantyczna przestrzeń, która w powieści Zafóna wraz z zapadnięciem zmroku ulega nieoczekiwanej metamorfozie.

Rezydencja przypominająca gotyckie zamki z angielskich romansów, ale także tajemnicze domy z romantycznych utworów, m.in. Hoffmanna, ukazana zostaje natomiast w *Światłach września*. Położona w Normandii posiadłość o znamiennej anglojęzycznej nazwie Cravenmoore to siedziba ekscentrycznego konstruktora mechanicznych zabawek. Oglądana przez głównego bohatera, nastoletniego Doriana, okazuje się mroczną, monumentalną budowlą, która zdaje się odzwierciedlać stan ducha jej właściciela:

> Cravenmoore przypominało właściwie pałac, a może małą katedrę. Ta plątanina łuków, łęków przyporowych, te wieże i kopuły wyrastające chaotycznie ze szpiczastego dachu musiały być wytworem tyleż ekstrawaganckiego, co udręczonego umysłu. Konstrukcję wzniesiono na planie krzyża, choć obrósł on w przeróżne boczne skrzydła. Dorian przyjrzał się uważnie złowrogiej bryle rezydencji Lazarusa Janna. Legion gargulców i wyrzeźbionych w kamieniu aniołów strzegł fasady, podobny zgrai duchów, zastygłych w oczekiwaniu na ciemności nocy (Zafón 2013c: 16).

Cravenmoore jest przestrzenią niesamowitą nie tylko ze względu na swój wygląd. Oprócz właściciela zamieszkują ją fascynujące, ale i budzące

przerażenie zabawki-automaty, do złudzenia przypominające ludzi, baśniowe postaci i zwierzęta. Co znamienne, pierwszą mechaniczną istotą, jaką napotyka tam Dorian, jest kruk, kojarzący się ze śmiercią oraz estetyką mrocznego romantyzmu, a także będący niejako symbolem twórczości Poego[28]. Dom ten jest też upodobniony do ogromnego gotyckiego labiryntu, co zostaje szczególnie podkreślone, kiedy w czasie deszczowej nocy jego korytarzami błądzi służąca, Hannah, oświetlając sobie drogę światłem świecy. Dziewczyna dociera wówczas do niezwykłego pokoju, pełnego pamiątek z przeszłości: niezidentyfikowanych starych fotografii i wycinków z gazet, które, niczym gotycki manuskrypt, skrywają sekret konstruktora zabawek. W rezydencji znajduje się ponadto – tak jak w domu Mariny – wielki portret kobiety w białej sukni, a część licznych pokoi stanowi tajemnicę właściciela, który odmawia innym osobom dostępu do nich, podobnie jak do przylegającej do domu nieczynnej fabryki zabawek. Motyw niedostępnego pokoju czy pomieszczenia, związanego z sekretem jednego z bohaterów, można jednak powiązać nie tylko z powieścią gotycką, lecz także z romantycznymi opowieściami, np. *Der Sandmann* [Piaskunem] Hoffmanna (Hoffmann 1999: 98–128), w którym w ukrytej komnacie przeprowadzane są alchemiczne eksperymenty oraz następnie dochodzi do śmierci ojca protagonisty.

Mroczną, romantyczną przestrzenią w *Światłach września* jest ponadto las, odgradzający Cravenmoore od normandzkiej osady. W świetle księżyca jawi się on Dorianowi jako miejsce niezwykłe, ożywające po zapadnięciu zmroku i fascynujące nastoletniego bohatera: „w milczeniu wpatrywał się w leśne cienie. Wyrastające z ciemności kształty w jego wyobraźni przeradzały się natychmiast w czyhające wokół diaboliczne stworzenia” (Zafón 2013c: 20). Las jest w powieści Zafóna, podobnie jak w literaturze romantycznej[29], dziką przestrzenią, skontrastowaną z ucywilizowanym miasteczkiem, w którym panuje ład i harmonia. To siedlisko zła, które staje się śmiertelną pułapką dla wkraczającej w jego obszar służącej Lazarusa Janna:

> Hannah rzuciła się w ciemność labiryntu, który miał ją poprowadzić na drugą stronę lasu. Spomiędzy koron drzew wyłaniał się księżyc, barwiąc mgiełkę na niebiesko. Wiatr wzniecał wokół niej szeleszczące głosy tysiąca liści. Drzewa stały się szpalerem skamieniałych widm wyciągających ku niej swoje rozczapierzone szpony. Biegła rozpaczliwie w stronę światła prowadzącego ją ku wyjściu z tego fantasmagorycznego tunelu [...] (Zafón 2013c: 68).

---

[28] Według *Słownika symboli* Władysława Kopalińskiego kruk „jest symbolem niepokoju; choroby; zepsucia; grzechu, herezji; wojny, śmierci, okrucieństwa; złości; drapieżności; chciwości, plądrowania, łupów; rozkładu trupiego; złych przeczuć, złej wróżby; fałszywości; bezczelności; diabła; duszy złej osoby; samotności [...]. U wielu ludów Wschodu i Zachodu kruki uważane są za ptaki złowróżebne, żałobne, wieszczące nieszczęścia, choroby, zarazy, wojnę i śmierć” (Kopaliński 1990: 172).

[29] Por. np. opowiadania Hawthorne’a pt. *Young Goodman Brown* [Młody gospodarz Brown] (Hawthorne 1985: 32–43) oraz Irvinga pt. *The Devil and Tom Walker* [Diabeł i Tom Walker] (Irving 1971: 121–134).

Przestrzeń w powieściach Zafóna – niezależnie od tego, czy są to miejskie zaułki, cmentarze, wiekowe domy czy las – jest więc skonstruowana przy użyciu tego samego schematu. Zwykle zostaje pokazana w ciemnościach, które dodają jej tajemniczości i romantycznego uroku, jej martwe elementy są ożywiane i demonizowane poprzez wyobraźnię bohaterów; co więcej, przestrzeń ta jest zwykle związana ze zdarzeniami z przeszłości: legendami, wierzeniami oraz sekretami poszczególnych postaci. Zafón korzysta w dużej mierze z wzorców z powieści gotyckiej, a także wyraźnie zwraca się ku motywom znanym z europejskiego i amerykańskiego czarnego romantyzmu. Przestrzeń jest jednak zaledwie tłem, umożliwiającym wykreowanie mrocznej atmosfery jego utworów. Nawiązania do czarnego romantyzmu widoczne są natomiast przede wszystkim w konstrukcji bohaterów Zafóna oraz związanych z nimi motywów naukowych eksperymentów, paktu z diabłem, szaleństwa czy rozdwojenia osobowości.

3. Frankenstein i automaty Hoffmanna

W młodzieżowych powieściach Zafóna wyrażone zostaje charakterystyczne dla czarnego romantyzmu przekonanie, że zło nie pochodzi z zewnętrznego świata, ale jest nieodłączną częścią ludzkiej duszy, a pod wpływem pewnych zdarzeń i impulsów może się nieoczekiwanie ujawnić i przejąć kontrolę nad człowiekiem, który uświadamia sobie wówczas istnienie mrocznej strony swojej osobowości. Stąd też w utworach tych niesamowitość oraz zagrożenia czyhające na protagonistów mają najczęściej racjonalne uzasadnienie oraz wiążą się z tragiczną przeszłością poszczególnych bohaterów.

Zło w ujęciu czarnego romantyzmu jest również niekiedy powiązane z rozwojem nauki i techniki, a także z odwiecznym ludzkim pragnieniem, by ujarzmić naturę, zapanować nad nią i w ten sposób zrównać się z Bogiem. Motywy takie pojawiają się w prozie kilkorga autorów kojarzonych z tym nurtem, m.in. we *Frankensteinie* Mary Shelley, *Piaskunie* Hoffmanna, *Córce Rappacciniego*, *Dr. Heidegger's Experiment* [Eksperymencie Doktora Heideggera] i *The Birthmark* Hawthorne'a (Hawthorne 1985: 5–12; 1999: 181–199), a także w opowiadaniach *The Facts in the Case of M. Valdemar* [Prawdziwy opis wypadku z P. Valdemarem] i *The Man That Was Used Up* [Człowiek, który się zużył] Poego (Poe 2010: 227–238; 1986: 213–224). W utworach tych przychodzące z zaświatów zjawy, które „straszyły" w gotyckich romansach, zostają zastąpione przez: 1) wytworzone ludzką ręką demoniczne automaty; 2) żywe bądź sztucznie ożywione istoty poddane naukowym eksperymentom i przez to budzące grozę swoją innością (zob. Hamerski 2006). Pozwala to postrzegać czarny romantyzm m.in. jako jedno ze źródeł współczesnej literatury *science fiction* oraz nurt, w którym – paradoksalnie – istotną rolę odgrywa

nie tylko wiara w zjawiska nadprzyrodzone, lecz także racjonalizm. Do tak rozumianego czarnego romantyzmu nawiązuje też w swoich młodzieżowych powieściach Zafón.

Jednymi z głównych wywodzących się z *Dark Romanticism* motywów są w analizowanych utworach zapożyczone od Mary Shelley i Hoffmanna ożywienie spreparowanych ludzkich zwłok oraz stworzenie sztucznego człowieka, pojawiające się w *Marinie* i *Światłach września*[30]. Zafón sam zresztą podkreśla to, że odwołuje się do literatury romantycznej i inspiruje się nią. W *Marinie* dwie spośród drugoplanowych postaci to – *nomen omen* – doktor Shelley oraz jego tajemnicza córka, María Shelley, natomiast w *Światłach września* diaboliczny właściciel fabryki zabawek nosi nazwisko Hoffmann.

W *Marinie* – reklamowanej jako „historia rodem z *Frankensteina* i XIX-wiecznych thrillerów" (Zafón 2009b: okładka) – XX-wiecznym następcą protagonisty powieści Mary Shelley jest Michal Kolvenik, genialny konstruktor protez, który za swój cel obiera służenie ludzkości i naprawianie błędów natury, skazującej niektóre osoby na życie z fizycznymi brakami bądź deformacjami. Jak twierdzi ów bohater, „[n]atura jest niczym dziecko bawiące się naszym życiem. Znudziwszy się popsutymi zabawkami, porzuca je i zastępuje nowymi […]. To my musimy pozbierać części i naprawić szkodę" (Zafón 2009b: 131). Podobnie jak Victor Frankenstein, Kolvenik również rzuca wyzwanie naturze po śmierci bliskich mu osób: brata bliźniaka, który umiera w wyniku nieuleczalnej choroby kości i mięśni, a następnie przybranego ojca. Tak jak bohater Mary Shelley, Kolvenik przekracza granice wytyczone przez Boga i naturę. Nie tylko usprawnia dotknięte chorobą czy okaleczone w wypadkach ciała żywych ludzi, lecz posuwa się też do makabrycznych prób przywracania życia zmarłym. Postrzega jednak swoje działania nie w kategoriach dwuznacznej moralności, ale zdecydowanego przeciwstawienia się związanemu z naturą złu, które od zawsze niweczy starania człowieka: „W sercu ludzi nie ma zła; jest tylko ślepa walka, by przeżyć, by uniknąć tego, co i tak nas nie ominie. Matka natura: oto jedyny prawdziwy demon… Moja praca, wszystkie moje wysiłki stanowią próbę przechytrzenia wielkiego bluźnierstwa natury" (Zafón 2009b: 234)[31].

Z postacią Kolvenika wiąże się ponadto charakterystyczny dla nurtu czarnego romantyzmu motyw szaleństwa. Bohater ten, obciążony tragicznymi

---

[30] Motywów tych nie można wprawdzie utożsamiać – czym innym jest konstruowanie automatów tylko przypominających żywe istoty, a czym innym przywracanie życia martwym ciałom. W obydwu przypadkach chodzi jednak o ludzką ingerencję w naturę oraz tzw. „bawienie się w Boga", czego skutki budzą przerażenie i okazują się tragiczne. Oba wspomniane motywy, poza tym, że pojawiają się w przywołanej literaturze romantycznej, mają też wspólny „prototyp", czyli postać golema z żydowskiej legendy o rabinie z Pragi; zob. Sapkowski 2001f: 184. Szerzej na temat legendy o Golemie i jej funkcjonowania w literaturze i kulturze (m.in. o związkach z monstrum Frankensteina oraz postaciami robotów) zob. Cieślak 2018. Por. także Nelson 2009; Wood 2002.

[31] Nadrzędnym celem Frankensteina było natomiast raczej stworzenie z fragmentów martwych ciał „nowego gatunku człowieka", by zyskać sławę.

doświadczeniami z przeszłości oraz genetyczną chorobą, która z wiekiem zaczyna się coraz bardziej uwidaczniać i uniemożliwia mu normalne życie, popada w obłęd i obsesję „naprawiania" swojego ciała. Jak relacjonuje jego żona, stopniowo zamienia się on w bestię, w niczym nieprzypominającą człowieka, którym był dawniej:

> Pracował bez chwili wytchnienia. Zrekonstruował sobie wargi i gardło. Dorobił głos, niski, metaliczny, złowieszczy. Wyglądał potwornie. Z ust wystawały mu metalowe kły. Z całej twarzy rozpoznawałam tylko oczy. Pod tą monstrualną powłoką dusza Michala, którego kochałam, spalała się w swoim własnym piekle. [...] Michal do reszty stracił rozum. Zamierzał zrekonstruować całe swoje ciało, zanim ostatecznie strawi je choroba (Zafón 2009b: 248–249).

Genialny konstruktor staje się zatem postacią tragiczną, a zarazem groteskową, podobnie jak tytułowy bohater opowiadania Poego pt. *Człowiek, który się zużył*, generał Smith, którego ciało, dzięki coraz większemu zaawansowaniu nauki i techniki, zostaje „poskładane" z mnóstwa sztucznych części. Tym bardziej widoczne są więc związki postaci Kolvenika z estetyką czarnego romantyzmu, która grozę i tragizm łączy niekiedy z karykaturalnym przerysowaniem, a piękno – z brzydotą.

Motyw sztucznego człowieka, niczym przeniesionego do współczesnej powieści wprost z prozy Hoffmanna, dominuje też w *Światłach września* za sprawą jednego z głównych bohaterów – Lazarusa Janna. Jest on nieprzeciętnie uzdolnionym konstruktorem mechanicznych zabawek, który poświęca się temu zajęciu, mając na uwadze swoje tragiczne dzieciństwo i chcąc w ten sposób uszczęśliwić każde dziecko. Lazarus nie poprzestaje jednak tylko na tworzeniu niezwykłych zabawek przeznaczonych dla dzieci. Jego ogromna posiadłość Cravenmoore pełna jest automatów o kształtach ożywionych przedmiotów, zwierząt i ludzi, które tak jak Olimpia – automat w postaci pięknej kobiety z *Piaskuna* Hoffmanna, fascynują gości przekraczających próg rezydencji, ale zarazem przerażają swoją sztucznością i brakiem życia – mimo jego pozorów:

> Z wnętrza domu emanowała złocista poświata. Na tle tej jasności widać było nieruchomą sylwetkę. Postać nagle ożyła i poruszyła głową. Jednocześnie dało się słyszeć delikatny terkot. Twarz wyłoniła się z cienia. Na przybyszy spoglądały martwe oczy, zwykłe szklane kule wciśnięte w maskę pozbawioną jakiegokolwiek wyrazu. Jedynie usta wykrzywiał przerażający uśmiech (Zafón 2013c: 21).

W celu wywołania odczucia grozy u odbiorcy Zafón wykorzystuje, wzorem romantyków, kategorię niesamowitości (zob. Freud 1997: 235–262), łącząc w postaciach automatów cechy dobrze znane, niejako „oswojone" przez człowieka (ludzki wygląd) z cechami tajemniczymi i „obcymi", a więc budzącymi niepokój (mechanizm sterujący automatami, ich sztuczność). Szczególnie dobrze jest to widoczne, gdy dwoje młodych bohaterów, Irène i Ismael, odkrywa w fabryce zabawek automat wzorowany na postaci matki Irène:

> […] to, co ukazało się jej oczom, ścięło jej krew w żyłach. Poczuła, że mięśnie odmawiają jej posłuszeństwa. Przed nią kołysało się w migotliwym płomyku zapałki ciało jej matki, Simone, zwisając z rozpostartymi ramionami z sufitu. […]
>
> Postać zaczęła obracać się powoli wokół własnej osi, ukazując po chwili swą drugą stronę. W nikłym świetle błysnęły kable i trybiki. Twarz podzielona była na dwie połówki. Tylko jedna z nich była dokończona.
>
> – To po prostu maszyna, najzwyczajniejsza w świecie maszyna – odezwał się Ismael, usiłując uspokoić Irène.
>
> Irène odważyła się spojrzeć na makabryczną podobiznę Simone. To były jej rysy. Jej włosy, ten sam kolor oczu. Najdrobniejszy szczegół jej skóry, każdy rys jej twarzy zostały odtworzone w masce pozbawionej wyrazu i przyprawiającej o dreszcze (Zafón 2013c: 137–138).

Zestawienie dobrze znanych zewnętrznych cech matki ze sztucznością automatu staje się w tej scenie źródłem grozy, porównywalnej do tej, którą odczuwa protagonista w *Piaskunie*, gdy odkrywa, że jego ukochana Olimpia w rzeczywistości nie jest żywą istotą, a jedynie mechaniczną lalką[32]. Zafón, wzorem niemieckiego romantyka, łączy więc w ten sposób w swojej powieści pozory człowieczeństwa i specyficzne piękno automatów z ich demonizmem oraz grozą, jaką budzą – szczególnie kiedy są ukazywane nocą, w ciemnych korytarzach oraz komnatach rezydencji Lazarusa i wówczas nieoczekiwanie ożywają, sprawiając wrażenie bytów całkowicie niezależnych od woli ich twórcy. Stają się one w ten sposób nowszą, romantyczną wersją duchów nawiedzających stare rezydencje w powieściach gotyckich.

Postać konstruktora zabawek nawiązuje jednak nie tylko do prozy Hoffmanna, lecz także Mary Shelley. Lazarus wykorzystuje bowiem swoje niezwykłe umiejętności w podobny sposób jak Frankenstein. Nie mogąc pogodzić się z tragiczną śmiercią swojej żony, Almy Maltisse, ożywia jej zwłoki, które przemienia w jeden ze swoich automatów i przez wiele lat skrywa przed światem w niedostępnym dla nikogo pokoju. Mimo to Lazarus nie jest w powieści ukazany jako negatywna postać ani nawet szaleniec, jak osamotniony w swoich poczynaniach i popadający w obłęd Michal Kolvenik w *Marinie*. To raczej bohater budzący sympatię i współczucie. Dlatego też kulminacyjna scena utworu, w której młodzi protagoniści odkrywają sekret tajemniczego pokoju Lazarusa – przechowywane w nim od lat ciało-automat – wywołuje nie tylko grozę, ale przede wszystkim smutek i litość dla bohatera:

---

[32] „Spalanzani trzymał jakąś figurę kobiecą za ramiona, Coppola za nogi, i z największą zawziętością wydzierali ją sobie, ciągnąc każdy w swoją stronę. Nathaniel odrętwiał ze zgrozy, poznawszy w tej figurze Olimpię. Oszalały z gniewu, już miał się rzucić, by wydrzeć ją oprawcom, kiedy nagle Coppola z taką siłą wyrwał ją z rąk ojca, że ten zmuszony był puścić ofiarę. […] Coppola, przerzuciwszy sobie Olimpię przez plecy, zaczął schodzić, śmiejąc się przeraźliwie; drewniane nogi figury zwisały obrzydliwie, obijając się po schodach. Nathaniel stał jak skamieniały. Aż nazbyt dokładnie zobaczył trupiobladą, woskową twarz Olimpii; w miejscach, gdzie były oczy, widział tylko czarne wgłębienia. Była pozbawioną życia lalką” (Hoffmann 1999: 124).

> Ismael, podtrzymując Lazarusa, pomógł mu usiąść na łóżku. Spojrzał kątem oka na wezgłowie, uderzył go widok bladej, smutnej twarzy. Twarzy Almy Maltisse. Jej zamglone oczy spojrzały na niego przeciągle niewidzącym wzrokiem, pogrążone we śnie, z którego nigdy nie miały się przebudzić.
>
> Ismael miał przed sobą maszynę.
>
> Przez te wszystkie lata Lazarus opiekował się automatem, podtrzymując w ten sposób pamięć o swojej żonie, którą odebrał mu cień.
>
> Ismael cofnął się przerażony. Lazarus spojrzał na niego błagalnym wzrokiem.
>
> – Chcę zostać z nią sam, proszę.
>
> – Ale to tylko... – zaczął Ismael.
>
> – Ona jest wszystkim, co mam...
>
> Chłopak pojął teraz, dlaczego nigdy nie znaleziono ciała kobiety, która utonęła w pobliżu wysepki z latarnią podczas owej słynnej burzy. Lazarus wyłowił je i przywrócił do życia, takiego życia, jakie potrafił mu dać. Życia mechanicznego. Niezdolny stawić czoło utracie żony, stworzył jej kopię, to budzące litość widmo, z którym spędził ostatnie dwadzieścia lat. Ale patrząc w oczy konającego Lazarusa, Ismael zrozumiał, że w pewnym sensie fabrykant zabawek osiągnął swój cel. Alma Maltisse żyła, przynajmniej w sercu swojego ukochanego (Zafón 2013c: 244).

Lazarus jest zatem postacią niejednoznaczną i tak samo tragiczną jak bohater *Mariny*. Chociaż jego postępowanie budzi poważne wątpliwości pod względem moralnym, narrator sugeruje, że można je usprawiedliwić romantyczną, wieczną miłością do utraconej kobiety. Podobnie jak Victor Frankenstein, Lazarus, choć ma wiele pozytywnych cech, staje się ofiarą własnego geniuszu i doświadcza ironii losu, który – mimo szlachetnych dążeń wynalazcy – okazuje się dla niego okrutny i nie pozwala mu zaznać szczęścia.

Bohaterowie – utalentowani wynalazcy, chcący naprawiać świat, a nawet przekraczać granice ustanowione przez naturę – jak Michal Kolvenik i Lazarus Jann są więc w powieściach Zafóna typowymi romantycznymi postaciami, skazanymi na klęskę od chwili, gdy w następstwie tragicznych zdarzeń nieoczekiwanie ujawnia się mroczna strona ich osobowości. Ta niekiedy zaczyna natomiast dominować w wyniku ingerencji w ich życie wyższych sił, spersonifikowanych w postaci tajemniczego nieznajomego.

4. Pakt z szatanem

Spotkanie z szatanem, a także kolejne interpretacje faustycznego mitu (zob. Kopaliński 1985: 275–277) to jeden z typowych motywów związanych z czarnym romantyzmem. Pojawia się m.in. w utworze *Cain, a Mystery* [Kain] Byrona (Byron 1910), opowiadaniach *Diabeł i Tom Walker* Irvinga czy *Młody gospodarz*

Brown Hawthorne'a[33]. Romantyczna postać diabła znacznie różni się jednak od jej wcześniejszych przedstawień. Jak zazwyczaj podkreślają badacze, kreacja szatana w romantyzmie ulega znacznej metamorfozie. Staje się on bohaterem fascynującym, często o pięknej aparycji oraz skomplikowanej, bardziej „ludzkiej" osobowości (zob. np. Praz 2010: 67–97). Kojarzy się w związku z tym raczej ze zbuntowanym upadłym aniołem, który został pozbawiony swojego statusu boskiej istoty (zob. Davidson 1998: 283–285), a nie z przerażającym wysłannikiem piekieł o zwierzęcych atrybutach, znanym z legend czy z literatury i sztuki przed XIX wiekiem. Romantyczny szatan przybiera zazwyczaj postać człowieka, ukazując się bohaterom utworów jako dziwny nieznajomy, który posiada niezwykle rozległą wiedzę, zna wiele wydarzeń z przeszłości, udziela rad, kusi, a niekiedy proponuje też zawarcie paktu. Niepokoi, ale zarazem przekonuje protagonistów do swoich racji, przedstawiając własny pogląd na świat oraz sekrety bytu. Jego tożsamość często pozostaje też ukryta, pojawiają się natomiast czytelne wskazówki sugerujące, że ów obcy nie jest jednym z ludzi, ale przybywającym na ziemię władcą piekła[34].

Do romantycznej wizji szatana, jak również do faustycznego mitu Zafón nawiązuje w dwóch młodzieżowych utworach: *Światła września* i *Książę Mgły*[35]. W *Światłach września* zapowiedzią właściwej opowieści o pakcie z szatanem jest snuta przez Lazarusa Janna legenda o niezwykle uzdolnionym berlińskim zegarmistrzu, który niespodziewanie spotyka tajemniczego nieznajomego: „Zegarmistrza odwiedził dziwny klient, elegancki mężczyzna, który przedstawił się jako Andreas Corelli. Ubrany był w szykowny biały garnitur. Miał długie jedwabiste i przyprószone srebrem włosy. Ciemne okulary przysłaniały mu oczy" (Zafón 2013c: 117). Ów obcy budzi zainteresowanie nie tylko swoim wyglądem. Wie również o trzymanych w tajemnicy pracach zegarmistrza oraz zleca mu nietypowe zadanie: skonstruowanie zegarka, którego wskazówki kręcą się w odwrotnym kierunku[36]. Corelli może być zatem postrzegany jako

---

[33] Nieobcy jest też literaturze polskiej, chociaż niekoniecznie kojarzonej z czarnym romantyzmem. Wystarczy wspomnieć postać Masynissy z *Irydiona* Krasińskiego (Krasiński 2002) czy Lucyfera z *Samuela Zborowskiego* Słowackiego (Słowacki 1970: 715–800). Szerzej na temat mitu faustycznego w literaturze polskiej w kontekście czarnego romantyzmu zob. Krukowska, Ławski (red.) 1999–2001.

[34] Np. w opowiadaniu Hawthorne'a *Młody gospodarz Brown* szatan ujawnia swoją obecność w chwilę po tym, gdy zostaje wspomniany przez tytułowego bohatera, idącego o zmroku przez las. Jest ubrany na ciemno i nosi laskę, która w mroku przypomina żywego czarnego węża. Zna ponadto przeszłość Browna, a także przyznaje, że spotkał jego przodków i wspomagał ich, gdy czynili zło; zob. Hawthorne 1985: 32–43.

[35] Nie są to jedyne utwory Zafóna, w których wykorzystany został ów romantyczny motyw. W niewydanym dotąd w Polsce opowiadaniu pt. *Gaudí en Manhattan*, którego tematem jest postać Gaudíego i jego dzieło – nieukończona świątynia *Sagrada Familia*, szatan, z którym paktuje architekt, ukazany jest – nietypowo – jako tajemnicza kobieta, przebywająca na Manhattanie (zob. Zafón 2009a).

[36] Można to uznać za nawiązanie do tzw. Pentagramu Bafometa, szatańskiego symbolu zawierającego rozmieszczone na okręgu hebrajskie litery, które – zgodnie z regułami języka hebrajskiego – należy odczytywać wspak; zob. Zając 2009; por. Kopaliński 1985: 849.

ziemskie wcielenie diabła, który przejmuje cechy romantycznego szatana: fascynującego swoją powierzchownością i dysponującego – jak na możliwości zwykłego człowieka – podejrzanie szeroką wiedzą. Przesłanki te znajdują swoje potwierdzenie w dalszej części opowieści, kiedy zegarmistrz kończy pracę, przyznając, że „w to zlecenie włożył całą swoją duszę" (Zafón 2013c: 118). Wkrótce po przekazaniu zegarka klientowi zaczyna się jednak starzeć w nienaturalnie szybkim tempie, a by odwrócić ten proces, zostaje zmuszony do zawarcia nietypowego paktu z Corellim: oddaje mu w zamian własny cień. Umowa z nieznajomym prowadzi jednak ostatecznie do śmierci zegarmistrza, którego pośrednio można uznać za ofiarę Corelliego. Co warte podkreślenia, mimo że wraz z rozwijaniem się opowieści charakter postaci Corelliego staje się oczywisty – to szatan pozyskujący ludzką duszę – jego tożsamość nie zostaje ujawniona wprost. Zafón posługuje się więc niedopowiedzeniem i niedomknięciem narracji, w której diabeł od początku do końca pozostaje postacią tajemniczą.

Wątek opowiadającego powyższą legendę Lazarusa Janna i tworzonych przez niego zabawek-automatów jest też ściśle powiązany z noszącą cechy szatana postacią Daniela Hoffmanna. Bohater ten nie bierze bezpośredniego udziału w rozwoju akcji powieści. Pojawia się jedynie we wspomnieniach Lazarusa, jest też nadawcą listów, jakie systematycznie otrzymuje konstruktor zabawek – nie chcąc jednak nikomu ujawniać ich zawartości. Dlatego też status ontologiczny Hoffmanna budzi wątpliwości. Równie dobrze można go postrzegać jako wytwór wyobraźni Lazarusa, a nie człowieka, z którym bohater faktycznie się zetknął. Co więcej, jego postać owiana jest niezwykłą legendą z czasów spędzonego w Paryżu dzieciństwa Lazarusa:

> Jedynym światełkiem nadziei, jakie pamiętam z tych mrocznych dni mojego dzieciństwa, był tajemniczy mężczyzna, główny bohater naszych marzeń. Nazywał się Daniel Hoffmann i dla nas wszystkich był symbolem fantazji do tego stopnia, że wielu z nas w ogóle wątpiło w jego istnienie. Jak wieść głosiła, Hoffmann pojawiał się na ulicach Paryża w przeróżnych przebraniach, podając się za rozmaite postacie, by rozdawać ubogim dzieciom zabawki, które sam konstruował w swojej fabryce. Wszystkie paryskie dzieciaki słyszały o nim i marzyły, że kiedyś może szczęście się do nich uśmiechnie i spotkają Hoffmanna.
>
> Był on władcą magii i wyobraźni. Fascynację jego osobą jedno tylko mogło pokonać: wiek. W miarę jak dzieciaki dorastały, a siła ich wyobraźni zanikała, nazwisko fabrykanta zabawek powoli zacierało się w ich pamięci. Wreszcie przychodził taki dzień, kiedy słysząc z ust własnych dzieci jego imię i nazwisko, nie potrafiły przypomnieć sobie, o kim mowa... (Zafón 2013c: 195).

Hoffmann jest opisywany również jako właściciel i mieszkaniec fabryki zabawek, która swoim wyglądem przypomina potężną katedrę, z wieżą i umieszczonymi w niej dzwonami. Poza swoim niezwykłym wyglądem budowla ta ma jednak specyficzną cechę: zobaczyć mogą ją tylko dzieci, dorośli natomiast dostrzegają w tym samym miejscu jedynie bagno, znajdujące się

w samym środku miasta. Opowieść wykreowana przez Zafóna może budzić skojarzenia z niemiecką legendą o Piaskunie, który również pod osłoną nocy nawiedza dzieci, ale jest traktowany jako wytwór ich wyobraźni i typowo baśniowy bohater, wypierany ze świadomości dorosłych. O ile jednak Piaskuna przedstawia się jako zdecydowanie negatywną, przerażającą postać, będącą postrachem najmłodszych[37], Hoffmann w powieści Zafóna wydaje się – przynamniej początkowo – jego przeciwieństwem. Uchodzi za tajemniczego dobroczyńcę, wspierającego najbiedniejszych, a dzieci nie tylko się go nie obawiają, lecz także marzą o tym, by go spotkać.

Mimo to Hoffmann to również bohater niejednoznaczny, o wyraźnie podkreślonych szatańskich cechach. Nie wiadomo, kim jest w rzeczywistości, nigdy nie odsłania swojej prawdziwej twarzy, a ofiarowane przez niego zabawki okazują się nie tylko zwykłym podarunkiem, lecz także elementem zawartego z dziećmi paktu:

> W zamian żądał od dzieciaków tylko jednego: obietnicy wiecznej miłości i bezgranicznego posłuszeństwa. Każde dziecko bez wahania oddałoby mu swoje serce. Nie wszystkie jednak miały szczęście go rozpoznać. Opowiadano, że miał do dyspozycji setki przebrań i masek, pod którymi się ukrywał. Byli nawet tacy, którzy twierdzili, iż Daniel Hoffmann nigdy nie używał dwa razy tego samego przebrania (Zafón 2013c: 196).

Tego rodzaju pakt Hoffmann zawiera również z młodym Lazarusem Jannem, ukazując mu się jako niebiańska postać, nie tylko znająca imię chłopca, lecz także wiedząca wszystko na temat jego dotychczasowego życia oraz przyszłości:

> […] piwnica rozbłysła nieziemskim światłem i zjawił się w niej Hoffmann w olśniewającym białym stroju. […] To był anioł, prawdziwy świetlisty anioł. Nigdy nie widziałem kogoś, kto otoczony byłby tak niezwykłą aurą piękna i spokoju. […]
>
> Tamtej nocy Daniel Hoffmann ukazał mi przyszłość. Powiedział, że przeznaczone mi jest zostać dziedzicem jego imperium. Wyjaśnił mi, że pewnego dnia przejmę całą jego wiedzę, całą sztukę, a otaczający mnie świat nędzy zniknie na zawsze. Ofiarował mi przyszłość, o której nawet nie śmiałem marzyć. Wielką przyszłość. Ja nie wiedziałem, co to jest. A on mi to podarował. W zamian prosił mnie tylko o jedno. O małe, nieznaczące przyrzeczenie. Miałem oddać mu swoje serce. Tylko jemu i nikomu więcej (Zafón 2013c: 200–201)[38].

---

[37] W opowiadaniu Hoffmanna o Piaskunie mówi się, że jest to „niegodziwiec, który przychodzi na zawołanie, kiedy dzieci spać iść nie chcą, i rzuca im garściami piasek w oczy, aż im z orbit wychodzą; wtedy je pakuje do worka i zanosi na księżyc swoim dzieciom do zjedzenia. Te zaś nie wyłażą nigdy z gniazda i mają jak sowy ogromne dzioby zakrzywione, którymi łapczywie zjadają oczy, powydzierane nieposłusznym dzieciom" (Hoffmann 1999: 100).

[38] Opis ten kojarzy się z postacią Lucyfera, który bywa inaczej określany jako „nosiciel światła", „dawca światła" czy „najjaśniejszy anioł, Dziecko Światłości" (Davidson 1998: 189–190). Podobny motyw diabła przybierającego anielską postać pojawia się także np. w *Mnichu* Lewisa, gdzie szatan przybywa do Ambrozja najpierw jako piękny młodzieniec – anioł sprzed swojego upadku.

Chociaż w *Światłach września* Hoffmann nigdy nie zostaje jednoznacznie określony mianem diabła lub jego wysłannika, można domyślać się, że jest to ukrywający swoją prawdziwą tożsamość szatan, który kusi obietnicami wybrane przez siebie dzieci, a następnie prześladuje je, kiedy dorosną. Wkrótce po zawarciu paktu z Lazarusem ma bowiem miejsce pożar fabryki Hoffmanna, opisywany jako swoista apokalipsa: „Płomienie i kłęby czarnego dymu biły w niebo przez trzy dni i trzy noce, jakby bramy piekieł rozwarły się w samym sercu miasta" (Zafón 2013c: 202). Sam Hoffmann natomiast znika bez śladu, dopiero po latach ujawniając się dorosłemu już Lazarusowi jako tajemniczy nadawca listów z Berlina. Szatańską tożsamość Hoffmanna potwierdzałby też wiodący motyw powieści, czyli zabawki, ukazane jako narzędzia Księcia Ciemności, dzięki którym może on wpływać na życie bohaterów. Z opowieści Lazarusa wynika mianowicie, że jego matka przestrzegała go, iż „zabawki [...] były wynalazkiem samego Lucyfera, który zamierzał posłużyć się nimi po to, by doprowadzić do zguby dzieci z całego świata" (Zafón 2013c: 197). Diabelskie piętno noszą też automaty w rezydencji dorosłego już Lazarusa. Nie tylko budzą niepokój osób odwiedzających dom, lecz niekiedy wiąże się z nimi również szatańska symbolika. Np. mechaniczna wróżka tasująca karty do tarota pokazuje jedną z nich, na której widnieje „spowita w płomienie postać czerwonego diabła" (Zafón 2013c: 62). Automaty tworzone przez Lazarusa można zatem określić jako własność szatana oraz namacalny dowód zawartego z nim paktu, w wyniku którego konstruktor zabawek zyskuje swoje umiejętności, stając się jednocześnie ofiarą diabelskich poczynań.

Tajemniczy Hoffmann jest więc w *Światłach września* bohaterem o cechach szatana z mrocznych romantycznych opowieści. To dziwny nieznajomy, który przychodzi „znikąd" i ukrywa swoje prawdziwe oblicze. Jego tożsamość nie zostaje nigdy w pełni ujawniona, pojawia się natomiast wiele sugestii odnośnie do natury tej postaci. Co więcej, tak jak romantyczni poprzednicy, nie budzi on grozy, ale wręcz fascynuje swoim niezwykłym zewnętrznym pięknem i pozorami czynionego dobra. Wpływa też na życie bohaterów, którym objawia swoją moc, a następnie proponuje zawarcie układu, stając się w ten sposób przyczyną ich późniejszej klęski.

Podobna postać, mająca cechy romantycznego szatana, występuje również w *Księciu Mgły*. Jest to tytułowy bohater, który – w przeciwieństwie do Daniela Hoffmanna, wspominanego głównie w opowieściach z przeszłości – staje się jednym z protagonistów, decydująco wpływając na rozwój akcji utworu. Również tu jego tożsamość nie zostaje jednoznacznie określona, jednak liczne przesłanki pozwalają upatrywać w nim samego diabła, który dociera do rybackiej osady nad Atlantykiem i zaczyna ingerować w sprawy ludzi. Początkowo działanie szatana objawia się dyskretnie i – tak jak w *Światłach września* – jest odczuwane wyłącznie przez dzieci. Jeden z głównych bohaterów, nastoletni Max, dostrzega mianowicie,

że wskazówki dworcowego zegara w miasteczku poruszają się wspak[39], na dworcu pojawia się również kot, którego przygarnia siostra Maxa. Zwierzę to ma jednak osobliwe, cechy: kot zdaje się obserwować chłopca, „jakby potrafił czytać w myślach" (Zafón 2013a: 16), jest ogromny, ale mimo to niezwykle zwinny. Jego przenikliwe spojrzenie zawsze niepokoi też Maxa, a nawet zostaje określone jako „szydercze i okrutne" (Zafón 2013a: 84). Kot sprawia zatem wrażenie istoty ściśle związanej z diabłem czy wręcz jego wysłannika[40].

Szatan ujawnia poza tym swoją obecność poprzez zawłaszczanie poszczególnych przestrzeni w powieści i ukazywanie się najmłodszym bohaterom pod różnymi postaciami. Stary dom, do którego wprowadza się Max i jego rodzina, jest nawiedzany przez diabła, co zwiastują niepokojące odgłosy dochodzące z szafy w jednym z pokojów. W jej wnętrzu pojawia się również – oprócz ukrywającego się tam kota – niezidentyfikowane diaboliczne stworzenie, które przeraża najmłodszą siostrę Maxa: „Zwierzę rozdziawiło szczęki, wydając z siebie ostry, podobny do syku węża dźwięk, od którego skóra cierpła, po czym cofnęło się z powrotem w ciemności szafy, do swojego pana" (Zafón 2013a: 83). Tymczasową siedzibą szatana staje się też pobliski opuszczony ogród, nieprzypadkowo opatrzony znakami heksagramu. Tu z kolei Książę Ciemności przybiera postać ogromnego kamiennego klauna, który zdaje się ożywać na oczach obserwującego go Maxa. Ukazuje się on też temu bohaterowi w starym grobowcu, jako przerażająca zjawa o anielsko-diabelskich cechach:

> Jeden z kamiennych aniołów, które widział przed wejściem, szedł po suficie z głową w dół. Raptem zatrzymał się, popatrzył na Maxa, uśmiechając się psim uśmiechem i wyciągnął ku niemu oskarżycielski palec. […] Max zdołał dojrzeć pałającą w jego spojrzeniu wściekłość i nienawiść (Zafón 2013a: 146).

Zafón wykorzystuje tu estetykę czarnego romantyzmu, która pozwala połączyć w jednej postaci zarówno piękno anioła, jak i budzące lęk cechy wcielającego się w kamienną rzeźbę diabła. W ten sposób nie tylko zostaje wywołany efekt grozy, lecz także uwypuklona jest niepokojąca dwoistość ludzkiej natury[41].

Romantyczne cechy szatana ujawniają się jednak w pełni dopiero w opowieści z przeszłości, snutej przez jednego z bohaterów – latarnika, Víctora

---

[39] Jest to kolejne nawiązanie do wspomnianego wcześniej szatańskiego symbolu.

[40] Kot jest ponadto zwierzęciem często kojarzonym z szatanem, również w literaturze. Por. np. postać niezwykłego kota jako wysłannika diabła w *Mistrzu i Małgorzacie* (Bułhakow 2003). Na temat symboliki czarnego kota zob. także Kopaliński 1990: 165.

[41] Ten sam zabieg jest też stosowany przez Zafóna w innych powieściach. Np. w *Światłach września* protagoniści są zmuszeni do walki z monstrualnym aniołem – skonstruowanym przez Lazarusa Janna automatem, w którego postać wciela się złowrogi i „żyjący własnym życiem" cień bohatera: jego drugie „ja".

Kraya. W młodości spotkał on bowiem tajemniczego nieznajomego o nieznanym pochodzeniu:

> Wiele lat temu [...] los postawił na mej drodze jednego z największych oszustów, jakich nosiła ziemia. Nigdy nie dowiedziałem się, jak się naprawdę nazywał. W ubogiej dzielnicy, w której mieszkałem, wszyscy mówili o nim Kain. Nazywano go Księciem Mgły, gdyż jak niosła wieść, zawsze wynurzał się spośród gęstej mgły spowijającej nocą ciemne zaułki, by przed nastaniem świtu ponownie rozpłynąć się w mroku (Zafón 2013a: 108).

Na to, że postać tę można kojarzyć z diabłem, wskazują przede wszystkim przytoczone tu imiona. Biblijny Kain tradycyjnie bywa niekiedy uważany nie za syna Adama, ale właśnie szatana (Dekert 2009), natomiast diabła często określa się również mianem „księcia”[42]. Kain w powieści Zafóna nosi poza tym „pelerynę z wyszytą złotymi nićmi gwiazdą sześciopromienną wpisaną w okrąg” (Zafón 2013a: 110) – czyli ponownie przywołanym symbolem szatana. Towarzyszy mu niekiedy czarny kot, a metal topi się pod jego dotykiem, podobnie jak przy kontakcie z ogniem. Dlatego też owego niezwykłego bohatera należałoby postrzegać jako kolejne wcielenie diabła, który niespodziewanie pojawia się wśród ludzi, by kusić ich swoimi obietnicami. Tak samo jak Hoffmann w *Światłach września*, a także jego romantyczni poprzednicy, Kain z powieści Zafóna to również bohater, którego tożsamość pozostaje niejasna. Przychodzi „znikąd”, pojawia się i niknie we mgle, mimo swojej ludzkiej postaci sprawia więc wrażenie istoty nie z tego świata. Urzeka też swoją niezwykłą fizjonomią, która jednak również wydaje się niepokojąca: „Kain był przystojnym młodzieńcem; [...] wyglądał jak dżentelmen wybierający się na przedstawienie operowe, a uśmiech nie schodził mu z ust. Jego oczy w półmroku zdawały się zmieniać kolor, głos miał niski, monotonny” (Zafón 2013a: 108–109). Co szczególnie nietypowe, Kain nie mruga jednak powiekami, zatem jest to dodatkowa przesłanka zaprzeczającą jego człowieczeństwu.

Ów bohater – uważany przez niektórych za maga czy czarnoksiężnika – proponuje ponadto wielu osobom, zwłaszcza najmłodszym, spełnienie ich największych pragnień w zamian za podporządkowanie się jego woli: „Noc w noc Kain zbierał chłopców z naszej dzielnicy, ubranych w łachmany, umorusanych, czarnych od fabrycznej sadzy, by zaproponować im pewien pakt. Każdy z nich mógł sformułować życzenie, które on miał spełnić. W zamian Kain żądał tylko jednego: całkowitego posłuszeństwa” (Zafón 2013a: 108). Niedotrzymanie warunków umowy z Kainem, a więc sprzeciwienie się jego żądaniom, by stać się narzędziem w rękach diabła lub poświęcić życie najbliższych, okazuje się natomiast zgubne dla poszczególnych bohaterów. Zostają oni ukarani niespodziewaną i trudną do wyjaśnienia śmiercią, podczas gdy tragiczne zdarzenia, którym chcieli zapobiec, i tak w końcu mają miejsce.

[42] Są to np. określenia „Książę Ciemności”, „Książę Świata”; zob. Salij 2006.

Kain jest przy tym ukazany jako czyste zło w ludzkiej postaci, a zarazem bohater raczej jednowymiarowy i nieskomplikowany. Nie snuje refleksji na temat swojej natury, jak niektórzy z jego romantycznych poprzedników, a jedynie bezwzględnie przestrzega zasad umowy z ludźmi i bez wahania wykorzystuje wszelkie środki, by osiągnąć zamierzony cel. Jest to więc kolejna w prozie hiszpańskiego pisarza realizacja faustycznego motywu, który staje się punktem wyjścia dla fabuły *Księcia Mgły*, traktującej o niedopełnionym pakcie sprzed lat i zemście Kaina, upominającego się o należną mu ofiarę.

Postaci, które można uznać za wcielenia szatana – Corelli, Hoffmann i Kain – są, jak widać, wykreowane w powieściach Zafóna przy użyciu ogólnie znanych, od dawna zakorzenionych w kulturze elementów, jak kojarzące się z diabłem symbole, atrybuty czy imiona, które niemal jednoznacznie wskazują, kim jest opisywany bohater. Zafón przede wszystkim odwołuje się jednak do wzorców postaci szatana znanych z literatury romantycznej. Tak jak niektórzy romantycy, pozostawia otwartą kwestię tego, kim są pojawiający się w powieściach dziwni nieznajomi, chociaż wyraźnie sugeruje, jak interpretować obie postaci. Nigdy jednak nie określa ich wprost mianem diabła, szatana czy Lucyfera. Hoffmann i Kain, mimo swoich oczywistych powiązań ze złem, są też przedstawiani jako bohaterowie atrakcyjni zewnętrznie, fascynujący otoczenie zarówno swoim niezwykłym wyglądem, jak i osobowością oraz nadludzkimi cechami. Zgodnie z założeniami czarnego romantyzmu w powieściach Zafóna spersonifikowane zło jest często zestawiane z pięknem, dzięki czemu staje się niejednoznaczne, ale też budzi niekiedy tym silniejsze odczucie niepokoju czy grozy. Obie diaboliczne postaci u Zafóna wydają się jednak pozbawione rozterek romantycznego szatana, a więc „ludzkiego" rysu jego osobowości. Można uznać, że pisarz na użytek popularnej powieści zapożycza romantyczny wzorzec bohatera, rezygnując jednak z ukazywania jego dylematów. Szatanowi Zafóna bliżej jest zatem do napotkanego w lesie nieznajomego z prozy Hawthorne'a, który zwodzi protagonistę i znika równie szybko, jak się pojawił, niż do skomplikowanego wewnętrznie Lucyfera opisywanego przez Byrona.

5. Cień, sobowtóry i rozdwojenie osobowości

Motyw sobowtóra oraz drugiego „ja", którego istnienie niespodziewanie odkrywają bohaterowie, jest jednym z głównych źródeł grozy wykorzystywanych w czarnym romantyzmie. Nurt ten uwypukla mroczne strony natury człowieka, postrzeganego jako byt wewnętrznie skomplikowany i zagadkowy, a w odpowiednich okolicznościach podatny na podszepty szatana i skłonny do opowiedzenia się po stronie zła. Zagrożenie ukazywane przez czarny romantyzm pochodzi więc bezpośrednio z ludzkiej duszy, a nie – jak mogłoby

się wydawać – z zewnętrznego świata. Ów dualizm osobowości bywa przedstawiany w romantycznych utworach za pośrednictwem postaci sobowtóra, reprezentującego negatywne cechy danego bohatera, bądź za pomocą symbolicznego dublowania niektórych motywów, a także poprzez wprowadzenie tematu szaleństwa i schizofrenii, które stają się udziałem poszczególnych protagonistów. Motywy takie pojawiają się przede wszystkim w utworach Hoffmanna, na czele z powieścią *Die Elixiere des Teufels* [Diable eliksiry] (Hoffmann 1958) czy *Piaskunem* (zob. Garbulińska 2012: 45–63), w opowiadaniach Poego, szczególnie wyraźnie w *Williamie Wilsonie* (Poe 2010: 97–118), gdzie poprzez wprowadzenie postaci czyniącego zło sobowtóra zostaje ukazany proces rozpadu osobowości tytułowego bohatera[43], a także w dziełach postromantycznych, jak *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Doktor Jekyll i pan Hyde] Roberta Louisa Stevensona z 1886 roku (Stevenson 2007) czy *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde'a z 1890 roku.

Te same, zaczerpnięte z czarnego romantyzmu motywy wykorzystuje w swoich młodzieżowych utworach Zafón. Jest to widoczne zwłaszcza w dwóch z nich, *Światłach września* i *Pałacu Północy*, które byłoby można nazwać „powieściami o sobowtórze". W obydwu utworach temat sobowtóra oraz rozdwojenia osobowości staje się podstawą dla rozwoju fabuły, a także narzędziem umożliwiającym ewokowanie grozy. W *Światłach września* motyw ten przywoływany jest kilkakrotnie, na różnych poziomach powieści. Mianem sobowtórów można określać automaty tworzone przez Lazarusa Janna, które niekiedy przerażają właśnie z powodu swojego złudnego podobieństwa do żywych osób. Motyw ten wiąże się jednak nie tylko z automatami o ludzkich postaciach, lecz także z osobą ich konstruktora i snutymi przez niego opowieściami.

Jedna z nich to wspomniana wcześniej legenda o uwikłanym w konszachty z szatanem zegarmistrzu Blöcklinie. Pośrednio nawiązuje ona do literatury niemieckiej, a szczególnie do twórczości Hoffmanna. Miejscem akcji opowieści jest bowiem Berlin, a jej tematem – *Doppelgänger*[44], czyli – jak zostaje to zdefiniowane w utworze – „cień, który odrywa się od swojego właściciela i zwraca przeciwko niemu" (Zafón 2013c: 214). Przyczyną, dla której zegarmistrz rozstaje się ze swoim cieniem, jest pakt z diabłem: bohater zgadza się na oddanie cienia w zamian za odzyskanie młodości, wcześniej odebranej mu podstępem przez szatana. Kolejne zdarzenia w opowieści są natomiast niejako odbiciem fabuły *Williama Wilsona*. Odseparowany od właściciela cień staje się odrębnym bytem, ujawnia się Blöcklinowi jako jego sobowtór, który – tak samo jak w utworze Poego – mówi szeptem[45], a następnie zaczyna

---

[43] Na temat postaci sobowtóra w literaturze romantycznej zob. również Bachórz, Kowalczykowa (red.) 1991: 884–886.

[44] Niemieckojęzyczne określenie sobowtóra, pojawiające się kilkakrotnie w *Światłach września.*

[45] Narrator w *Williamie Wilsonie* tak opisuje swojego sobowtóra: „mój współzawodnik miał tak słabe narządy gardlane czy krtaniowe, iż nie mógł podnieść głosu ponad miarę bardzo

popełniać na ulicach Berlina zbrodnie, przypisywane później zegarmistrzowi. Podobnie jak w opowiadaniu amerykańskiego pisarza, sobowtóra można więc postrzegać nie jako odrębną postać, ale raczej jako personifikację mrocznej strony osobowości protagonisty, której „podszepty" nakłaniają go do czynienia zła[46]. Również finał opowieści jest niemal identyczny jak w *Williamie Wilsonie*. Dochodzi do fizycznego starcia bohatera z cieniem, podczas którego sobowtór zostaje śmiertelnie zraniony przez Blöcklina, co jednak prowadzi do zgonu samego zegarmistrza:

> Wartownik, który pełnił straż przy celi, zeznał pod przysięgą, iż widział, jak Blöcklin zaczął mocować się z jakimś cieniem i że w pewnym momencie bójki zegarmistrz zadał cieniowi cios nożem. O świcie zmiennik strażnika natrafił w celi na ciało Blöcklina z raną w sercu (Zafón 2013c: 122)[47].

Zabicie własnego sobowtóra jest tu zatem, tak jak w utworze Poego, równoznaczne z samobójstwem bohatera, który unicestwiając swoje drugie „ja", w istocie pozbawia życia samego siebie[48].

Tę niemiecką legendę można uznać za swoiste streszczenie oraz zapowiedź właściwej fabuły w *Światłach września*. Bohater powieści, Lazarus, okazuje

---

głuchego szeptu" (Poe 2010: 160). W powieści Zafóna natomiast cień-sobowtór mówi szeptem, gdy po raz pierwszy spotyka zegarmistrza: „Jakiś szepczący głos rozległ się za jego plecami i kiedy Blöcklin odwrócił się, stanął twarzą w twarz z samym sobą, ze swym ciemnym odbiciem, diabolicznym mirażem własnej twarzy" (Zafón 2013c: 121).

[46] Jak wskazuje Władysław Kopaliński, symbol cienia, według jednej z możliwych interpretacji, to „prymitywna, instynktowna strona osobowości, do której człowiek niechętnie się przyznaje a. o której nie chce wiedzieć, «drugie ja», niekiedy biorące górę, gorsza, mniej chwalebna, niedojrzała, infantylna strona osobowości" (Kopaliński 1990: 47).

[47] W *Williamie Wilsonie* ugodzenie sobowtóra rapierem podobnie prowadzi do śmierci samego protagonisty:

„W okamgnieniu wziąłem nad nim przewagę i przyparłem go do ściany, kiedy zaś był już zdany na moją łaskę, ze zwierzęcą zaciekłością pchnąłem go kilkakrotnie rapierem w piersi.

W tej chwili ktoś poruszył klamką. Pobiegłem do drzwi, by nie wpuścić natręta, po czym niezwłocznie odwróciłem się ku memu konającemu przeciwnikowi. Lecz jakiż ludzki język zdoła wysłowić me osłupienie i grozę, gdym ujrzał, co się stało! Oto w krótkiej chwili, kiedy miałem zwrócone ku drzwiom oczy, zdążyła się dokonać wyraźna zmiana w urządzeniu drugiego końca przedpokoju. Wielkie zwierciadło – jak mi w przerażeniu na razie się zdawało – pojawiło się w miejscu, gdzie go poprzednio nie było: kiedym zaś struchlały postąpił naprzód, własny mój obraz, lecz z twarzą pobladłą i ubroczoną we krwi, jął iść ku mnie chwiejnym, niepewnym krokiem.

Powtarzam: tak mi się zdawało, ale tak nie było. To mój przeciwnik – to Wilson stał przede mną w męce konania. [...] Nie było ani jednej nitki w jego odzieniu – ani jednej linii w niezwykłych i charakterystycznych rysach jego twarzy, która by w czymkolwiek różniła się ode mnie. To był Wilson, lecz nie mówił już szeptem. Zdawało mi się niemal, że to ja sam mówię, gdy rzekł do mnie:

– Jestem pokonany – zwyciężyłeś! Lecz odtąd i ty nie żyjesz; umarłeś dla świata, dla nieba, dla nadziei. Istniałeś we mnie – i patrz oto na zgon mój, spójrz na mnie jako na jaźni swojej odbicie, iżbyś pojął, jak na zawsze zabiłeś siebie" (Poe 2010: 118).

[48] Podobny motyw występuje też w powieści *fantasy* Ursuli K. Le Guin z 1968 roku pt. *A Wizard of Earthsea* [Czarnoksiężnik z Archipelagu] (Le Guin 2010), w której również ma miejsce starcie głównego bohatera z Cieniem, uosabiającym mroczną stronę jego duszy.

się człowiekiem, którego życie zostaje naznaczone obawą przed własnym cieniem, przedstawianym jako jego sobowtór. W dzieciństwie jest on dręczony opowieściami chorej psychicznie matki o zagrażającym mu cieniu:

> Mówiła, że [...] cień mojej przeklętej duszy przyjdzie po mnie. Na ten cień składały się wszystkie plamy na moim honorze, moje złe uczynki i słabości. Według jej słów ten cień nie odstępował mnie na krok – mroczne odbicie tego, jak bezlitośnie się do niej odnosiłem, jak podle postępowałem (Zafón 2013c: 198).

Cień po raz kolejny nie jest więc w powieści zwykłym, mającym naukowe uzasadnienie zjawiskiem, ale raczej romantycznym fantazmatem, negatywnym *alter ego* danej osoby. Tak ukazany staje się następnie jednym z bohaterów utworu oraz elementem paktu zawartego przez Lazarusa z diabolicznym Danielem Hoffmannem. Szatan, w zamian za posłuszeństwo i oddanie, proponuje bowiem chłopcu nie tylko przejęcie fabryki zabawek, lecz także dosłowne uwolnienie go od niepokojącego cienia, który zostaje oddzielony od Lazarusa i niczym baśniowy dżinn uwięziony w zakorkowanym naczyniu. Niedopełnienie warunków paktu skutkuje jednak uwolnieniem cienia. Staje się on – tak jak sobowtór w *Williamie Wilsonie* – drugim „ja" Lazarusa, które zaczyna popełniać zbrodnie i prześladować swojego właściciela, a także bliskie mu osoby. W przeciwieństwie do sobowtóra z opowiadania Poego, w *Światłach września* cień nie jest jednak fizycznym odbiciem protagonisty. Zostaje przedstawiony jako czarna, potrafiąca zmieniać kształty masa o demonicznych cechach i nadludzkiej mocy, którą cień wykorzystuje, by przejąć kontrolę nad życiem Lazarusa.

W finale powieści zostaje natomiast po raz kolejny powtórzony schemat z *Williama Wilsona* oraz ze wspomnianej legendy o *Doppelgängerze*. Ma miejsce konfrontacja bohatera i jego sobowtóra, który zostaje zgładzony. Scena ta jest jednak nieco zmodyfikowana w stosunku do utworu Poego, gdyż to protagonista popełnia samobójstwo, unicestwiając w ten sposób także swój cień:

> Cień uniósł szpony, gotów rzucić się na swego właściciela. Lazarus wsunął dłoń do kieszeni marynarki i wyciągnął z niej lśniący przedmiot. Rewolwer.
>
> Śmiech cienia, podobny do chichotu hieny, zadudnił w całym pokoju.
>
> Lazarus nacisnął spust. [...] Fabrykant zabawek uśmiechnął się z wysiłkiem. Na jego piersi ukazała się czerwona plama, która zaczęła rozlewać się po koszuli. Krew.
>
> [...] Widmo spojrzało na niego z rozpaczą. Maleńki otwór, który pozostawiła w ciele Lazarusa kula, rósł z każdą sekundą i pożerał także jego cień (Zafón 2013c: 243–245).

Mimo odwrócenia schematu z opowiadania Poego rezultat starcia bohatera z własnym sobowtórem pozostaje zatem taki sam: śmierć jednego z nich jest jednocześnie kresem egzystencji drugiego. Cień w istocie nie jest więc w powieści całkowicie niezależną postacią, która przychodzi z zewnętrznego

świata i zagraża protagoniście. Jako demoniczne *alter ego* Lazarusa pozostaje z nim ściśle związany, będąc zarazem potwierdzeniem i ilustracją charakterystycznego dla czarnego romantyzmu przekonania o dwoistym charakterze każdej ludzkiej istoty oraz o jej skłonności do czynienia zła.

Postać sobowtóra jako negatywnego drugiego „ja" bohatera pojawia się również w powieści *Pałac Północy*. Co istotne, w utworze tym motyw dwoistości przewija się kilkakrotnie, podobnie jak np. w *Zagładzie Domu Usherów* Poego. Główni bohaterowie *Pałacu Północy* to rozdzielone we wczesnym dzieciństwie bliźniacze rodzeństwo, Ben i Sheere. Poznają się oni dopiero jako nastolatkowie, w sierocińcu, gdzie przebywa Ben, i wspólnie podejmują próbę odkrycia tajemnicy śmierci swoich rodziców. Chociaż ich fizyczne podobieństwo nie jest w powieści szczególnie podkreślane, każde z dwojga protagonistów jest w pewnym sensie „odbiciem" drugiego ze względu na rodzaj łączącego ich pokrewieństwa[49]. Symbolicznie zostaje to ukazane za pośrednictwem medalionu, który – rozdzielony na dwie części przez babcię Bena i Sheere – staje się własnością, a zarazem znakiem rozpoznawczym każdego z bliźniąt: „Medalion składał się z dwóch wykonanych ze złota kręgów, symbolizujących słońce i księżyc, tak do siebie dopasowanych, iż stanowiły jedną część. Nacisnęła środek medalionu. Części rozłączyły się. Ująwszy każdą z części za złoty łańcuszek, powiesiła je osobno na szyjach niemowląt" (Zafón 2013b: 30).

Motyw lustrzanego odbicia, a więc podwojenia postaci, pojawia się też w dosłownym znaczeniu, gdy jeden z kolegów Bena prezentuje mu naszkicowany portret grupy przyjaciół z sierocińca. Nietypowe wydaje się jednak to, że na obrazku prawdziwe twarze osób różnią się nieco od tych samych twarzy odbitych w wodzie. Można to odczytywać jako swoiste odzwierciedlenie wyrażanego w powieści przekonania o dwoistości ludzkiej natury i istnienia w niej dwóch różnych pierwiastków – dobra i zła:

> […] umieścił całą siódemkę na brzegu stawu, w którym odbijały się ich twarze. Na niebie świecił ogromny księżyc w pełni, za nimi rozciągał się ginący w oddali las. Ben przyjrzał się rozmazanym odbiciom w wodach stawu i porównał je z twarzami postaci stojących na brzegu. Wszystkie miały inny wyraz niż na odbiciu (Zafón 2013b: 60).

Podobnie – jak zostało wcześniej wspomniane – w wodzie odbija się też wzniesiona nad stawem rezydencja ojca Sheere i Bena. Zostaje ona porównana do ogromnego czarnego łabędzia, który „przygląda się swemu odbiciu" (Zafón 2013b: 170), tak jak dom Usherów, odbijający się niczym ludzka twarz w lustrze otaczającej go „czarnej, zasępionej topieli" (Poe 2010: 193). Owe „wodne" wizerunki osób i budowli są więc w powieści niejako ich sobowtórami: do złudzenia podobnymi, ale jednak nieprawdziwymi i innymi od oryginału.

---

[49] Z tego powodu można ich porównać z rodzeństwem Usherów – Roderickiem i Madeline – z opowiadania Poego, mimo że ich wzajemne relacje są zupełnie inne.

Motyw sobowtóra związany jest jednak przede wszystkim z postacią ojca bliźniąt, nieprzeciętnie uzdolnionego inżyniera z Kalkuty, Lahawaja Chandry Chatterghee, oraz jego tajemniczego przeciwnika o imieniu Jawahal. Początkowo Jawahal jest w powieści ukazywany jako budzący niepokój, dziwny nieznajomy, a także wróg inżyniera, bezpośrednio odpowiedzialny za jego tragiczną śmierć w pożarze dworca kolejowego. Jawahal ma cechy nadczłowieka bądź przybysza z zaświatów, który nie podlega prawom natury. Kiedy zostaje postrzelony z rewolweru, rana w jego głowie natychmiast się zasklepia, on sam natomiast sprawia wrażenie spersonifikowanego zła, o czym świadczy chociażby demoniczna aparycja tego bohatera:

> Mężczyzna ubrany był w długi czarny płaszcz, głowę miał zaś owiniętą w turban, na którym można było podziwiać ciemny medalion w kształcie węża. Zachowanie i ogłada wskazywałyby na zamożnego kupca z północnej dzielnicy Kalkuty, rysy były niewątpliwie hinduskie, choć cera ujawniała niemal chorobliwą bladość kogoś, kogo nigdy nie dosięgły promienie słoneczne. [...] W głosie nieznajomego nie słychać było żadnego specyficznego akcentu. [...] Palce w czarnej rękawiczce, długie i ostre niczym szpony, chwyciły zdecydowanym ruchem gorącą porcelanę (Zafón 2013b: 35).

Jawahal jest ponadto porównywany do złowieszczych czy niebezpiecznych zwierząt, np. węża i nietoperza, grozi poszczególnym bohaterom, zabija i pragnie zemsty za bliżej niewyjaśnione zdarzenia z przeszłości. Jego postać zdradza również piekielną proweniencję. Jawahal łatwo wznieca pożar w miejscach, w których się pojawia, staje się niewidzialny, a o jego obecności świadczą płonące ślady stóp. Jako gorejące widmo ukazuje się także w rezydencji inżyniera, nawiedzając to miejsce niczym gotycka zjawa.

Bohater ten nie jest więc zwykłym człowiekiem, a zarazem nie jest też w pełni autonomicznym bytem. Tak jak sobowtóry z mrocznych romantycznych opowieści, okazuje się bowiem jedynie fantazmatem – reprezentującą zło częścią rozszczepionej osobowości szlachetnego Lahawaja Chandry Chatterghee. Jest on niejako lustrzanym, ale zniekształconym odbiciem inżyniera, czego symbolem staje się imię „Jawahal" – ananim utworzony od imienia bohatera. Romantyczny fantazmat przekształca się jednak w powieści – podobnie jak William Wilson z opowiadania Poego czy sobowtór Medarda z *Diablich eliksirów* Hoffmanna – w odrębną, choć ściśle związaną z protagonistą postać, która nieustannie mu towarzyszy i odpowiada za czynione przez niego zło. Jak zostaje wyjaśnione w powieści,

> ów złowrogi przyjaciel, który obrał drogę występku, tak naprawdę nigdy nie istniał. Jedynym cieniem, z jakim zmagał się w życiu [inżynier – przyp. autorki], był parazyt gnieżdżący się w jego duszy. To on popełniał owe straszliwe zbrodnie. Do końca życia dręczyły potem inżyniera wyrzuty sumienia i poczucie winy, niczym uporczywa klątwa (Zafón 2013b: 214).

Zafón, podobnie jak romantycy, łączy też postać sobowtóra z motywem szaleństwa, które staje się udziałem protagonisty. Lahawaj Chandra Chatterghee, jako sierota, wychowuje się bowiem w domu dla umysłowo chorych, stąd też sam doświadcza następnie rozdwojenia jaźni:

> Przez całe lata Chandra błąkał się po korytarzach tego posępnego miejsca. Bez rodziców, bez przyjaciół, za jedyne towarzystwo mając ludzi zatopionych w majakach i ustawicznym cierpieniu. Ludzi, którzy twierdzili, że są demonami, bogami czy aniołami, by następnego dnia zmienić tożsamość i imię. Kiedy […] osiągnął wiek pozwalający mu opuścić zakład, miał za sobą straszliwe dzieciństwo […] (Zafón 2013b: 214).

Źródłem grozy w powieści, a zarazem tragedii bohatera, staje się zatem jego własny umysł, w którym rodzi się postać demonicznego Jawahala. Co warte podkreślenia, sobowtór nie ginie jednak wraz ze śmiercią inżyniera, jak np. cień w *Światłach września*, ale przeradza się w jego upiora, który musi zostać unicestwiony w finale utworu, by dusza bohatera po wielu latach zyskała spokój. Zafón łączy więc w ten sposób romantyczny motyw rozdwojenia osobowości ze schematem opowieści o zjawach, które nawiedzają znane za życia miejsca, i – jako byty cierpiące, ale niezdolne do ostatecznego opuszczenia tego świata – oczekują od ludzi pomocy i wyzwolenia.

Różnie przedstawiane postaci sobowtórów, będące personifikacją negatywnego „ja" bohaterów, są dowodem na to, że Zafón, tak samo jak twórcy związani z czarnym romantyzmem, ukazuje w swoich utworach zło „racjonalne", a więc pochodzące z duszy człowieka, która – jak wzorem romantyków pokazuje hiszpański pisarz – ma również swoją mroczną i tajemniczą stronę. W powieściach Zafóna szlachetni geniusze, pragnący działać dla dobra ludzkości, stają się mimowolnymi wspólnikami szatana lub popadają w szaleństwo, a niezamierzone opowiedzenie się po stronie zła prowadzi do ich tragedii i zagłady. Ich przypadkowymi ofiarami stają się też często kobiety – towarzyszki ich życia – co sprawia, że miłość zostaje w powieściach Zafóna, podobnie jak w nurcie czarnego romantyzmu, ściśle powiązana z nieszczęściem i śmiercią.

6. Kobiety, Eros i Tanatos

Czarny romantyzm, ukazując postaci kobiece, nawiązuje w dużej mierze do wzorca z powieści gotyckiej, gdzie młode, piękne i niewinne bohaterki – co zazwyczaj podkreślone jest poprzez ich biały strój – stają się obiektem prześladowań ze strony gotyckiego łotra. Zofia Sinko tak opisuje typową scenę z gotyckiego romansu: „Bohaterka, zawsze dziewica w opresji, ucieka przed

prześladowcami przez długą galerię lub piwnicę, a przeciąg zawsze gasi jej w krytycznym momencie kaganek lub świecę. [...] Heroinę prześladuje tyran, a wybawcą jej zawsze staje się skromny i czuły kochanek" (Sinko 1961: 135). Schemat ten jest przez czarny romantyzm wielokrotnie powielany, jednak ulega też istotnym przekształceniom, zgodnie z pesymistycznym spojrzeniem na rzeczywistość prezentowanym przez ten nurt.

Bohaterki utworów zaliczanych do czarnego romantyzmu najczęściej ponoszą śmierć, która jest wynikiem przemocy ze strony protagonistów bądź rezultatem nieudanych eksperymentów dokonywanych na ich ciele. Piękno kobiecych postaci bywa też skażone śmiertelną chorobą, co sprawia, że nie są one tylko obiektem podziwu i uwielbienia, ale niekiedy budzą niepokój czy nawet przerażenie. Efekt grozy wywołany przez zestawienie młodości, piękna, a zazwyczaj także szlachetności ukazywanych kobiet z ich śmiercią jest zresztą, jak zostało wcześniej wspomniane, charakterystyczny dla estetyki czarnego romantyzmu, zgodnie z którą te dwie skrajności mogą zostać połączone. Liczne przykłady bohaterek tego typu dałoby się wskazać np. w prozie Hawthorne'a. W *Córce Rappacciniego* piękna i niewinna Beatrice w wyniku naukowego eksperymentu ojca staje się kobietą-trucizną, której oddech i dotyk zabija, a ona sama ponosi też śmierć w finale opowiadania[50]. W *The Birthmark* Georgiana, kobieta o niemal idealnej urodzie, również zostaje poddana przez męża eksperymentowi, w efekcie którego umiera. W *Eksperymencie doktora Heideggera* ukochana protagonisty także ponosi podobną, przedwczesną śmierć, co zostaje krótko wspomniane w opowiadaniu: „[...] doktor Heidegger miał właśnie pojąć ją za żonę, gdy dotknięta jakąś małą niedyspozycją połknęła jeden ze specyfików swojego wybranka i umarła w dzień ślubu" (Hawthorne 1985: 6). Postaci takie pojawiają się również w opowiadaniach Poego, co więcej, są wręcz jednym ze znaków rozpoznawczych jego prozy: cierpiąca na tajemniczą chorobę i pogrzebana żywcem Madelaine z *Zagłady Domu Usherów*, uwielbiane przez głównych bohaterów, a zarazem śmiertelnie chore tytułowe Berenice (Poe 2010: 9–20) i Ligeja (Poe 2010: 29–45), które – jak się wydaje protagonistom – powracają z zaświatów, czy żona artysty-malarza z *Owalnego portretu*, która niespodziewanie umiera po uwiecznieniu jej przez męża na jednym z obrazów. Podobne przykłady uśmierconych młodych i pięknych bohaterek można odnaleźć również w polskich dziełach reprezentujących czarny romantyzm. Jest to przede wszystkim tytułowa Maria z powieści poetyckiej Malczewskiego czy Orlika z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego. Tak jak w amerykańskim czy europejskim czarnym romantyzmie, miłość jest

---

[50] Jak podkreśla, nawiązując do krytyki amerykańskiej, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, „[j]uż sam tytuł noweli zdaje się redukować Beatrycze do roli pionka w patriarchalnej grze wpływów, a przecież [...] jest ona postacią kluczową, bardzo niejednoznaczną, wręcz hybrydyczną, łączącą w sobie przeciwstawne cechy i wersje kobiecości. Można ją wszak określić jako ofiarę machinacji trzech próżnych i wyrachowanych mężczyzn, niewinną i prawą dziewczynę o wielkim sercu, ale także jako (piękną) trucicielkę, kobietę fatalną o tajemniczej przeszłości, a może nawet zwabiającą zalotników modliszkę" (Krawczyk-Łaskarzewska 2007: 32).

w tych utworach ściśle związana ze śmiercią, którą ponoszą przedwcześnie obie ukochane głównych bohaterów.

Ten sam gotycko-romantyczny schemat wykorzystuje w większości swoich młodzieżowych powieści Zafón. Obok naukowych eksperymentów czy genialnych wynalazków poszczególnych protagonistów, śmierć młodej kobiety o nieprzeciętnej urodzie to jeden z najczęstszych motywów pojawiających się w tej prozie. W *Światłach września* wspomina się o ukochanej żonie Lazarusa Janna, o imieniu Alexandra Alma Maltisse. Staje się ona ofiarą niedopełnionego paktu zawartego przez tego bohatera z diabolicznym Danielem Hoffmannem, któremu Lazarus obiecał niegdyś całkowite oddanie i posłuszeństwo. Alexandra jest postacią niemalże przeniesioną do powieści Zafóna wprost z jednego z opowiadań Hawthorne'a, Poego czy z *Frankensteina* Mary Shelley. Zakochany w niej Lazarus Jann twierdzi, że „była najpiękniejszą istotą na świecie" (Zafón 2013c: 203) oraz że „[n]igdy przed ołtarzem nie stała piękniejsza panna młoda" (Zafón 2013c: 211). Alexandra jest też opisywana jako ucieleśnienie anielskich cech – kobieta, którą charakteryzuje nie tylko niezwykła uroda, lecz także dobroć. Jak wspomina Lazarus,

> [ś]wiatło, które Alexandra wniosła w moje życie, usunęło z mej pamięci wszystkie bolesne wspomnienia dzieciństwa. Śmiem sądzić, że mało który śmiertelnik zdołał zaznać w życiu podobnego szczęścia i spokoju. Alexandra Alma Maltisse, mój prawdziwy anioł, nauczyła mnie, że wbrew temu, co matka powtarzała mi przez całe dzieciństwo, nie jestem złym człowiekiem (Zafón 2013c: 212).

Młoda żona Lazarusa, tak jak wiele jej gotyckich i romantycznych poprzedniczek, jest jednak skazana na zagładę, do której prowadzą działania jej męża. Tuż po ślubie Alexandra otrzymuje bowiem tajemniczy flakonik, a kiedy go otwiera, nieświadomie uwalnia uwięziony w nim cień – drugie „ja" Lazarusa, które odtąd zaczyna ją prześladować niczym jedną z bohaterek typowego gotyckiego romansu:

> Po pierwszych atakach kończyło się jedynie na strachu. Ubrania Alexandry były niszczone. Drzwi z trzaskiem zamykały się za nią, a różne przedmioty spadały popychane przez niewidzialne ręce. Głosy w ciemnościach. [...] Cień był coraz potężniejszy i z dnia na dzień coraz groźniejszy. Postanowił ukarać mnie, każąc cierpieć mojej żonie. Oddałem Alexandrze serce, które już nie do mnie należało. Ten błąd miał się okazać naszą zgubą (Zafón 2013c: 214–215).

Piękna Alexandra wkrótce ginie, wciągnięta w morską toń przez złowieszczy cień[51]. O jej istnieniu przypomina jedynie wiszący w rezydencji Lazarusa ogromny portret, który „przedstawiał damę olśniewającej urody

[51] Tu uwidacznia się szczególnie podobieństwo losów Alexandry oraz żony Victora Frankensteina, która również, choć jest niewinna, pada ofiarą monstrum prześladującego głównego bohatera.

ubraną w białą suknię" (Zafón 2013c: 25), oraz lokalna legenda o duchu tajemniczej zamaskowanej kobiety, która niegdyś utonęła w zatoce, a jej zjawa od tamtej pory nawiedza pobliską wyspę[52]. Wyraźne jest tu więc gotycko-romantyczne pochodzenie postaci Alexandry – uśmierconej pięknej heroiny, uwiecznionej na obrazie i stającej się główną bohaterką gminnego podania o duchach.

Podobna kobieca postać zostaje ukazana również w *Pałacu Północy*. Jest to Kylian, młoda żona genialnego inżyniera z Kalkuty, Lahawaja Chandry Chatterghee, oraz matka bliźniąt, Bena i Sheere, będących protagonistami w powieści. Tak jak Alexandra ze *Świateł września*, pojawia się ona jedynie we wspomnieniach bohaterów oraz na starej fotografii, którą pełni funkcję porównywalną z portretem sprzed lat: skrywa w sobie tajemnicę, przywołuje przeszłość i zaświadcza o niezwykłej urodzie Kylian. Postać ta jawi się na zdjęciu jako „spowita owym dziwnym blaskiem, który zdawał się z niej emanować, oczarowując wszystkich, również zawodowego fotografa. To właśnie on obdarzył ją przydomkiem, który do niej przylgnął: Księżniczka Światła" (Zafón 2013b: 29). Kylian jest również opisywana jako kolejna w twórczości Zafóna kobieta-anioł, która po ojcu „odziedziczyła łagodność i odruch patrzenia w ludzkie serce. Ale miejsce nieśmiałości ojca zajęła u niej finezja i elegancja widoczne w każdym jej ruchu" (Zafón 2013b: 122). Bohaterka ta, zgodnie ze wspomnianym romantycznym schematem, ginie jednak w młodym wieku, uśmiercona w makabryczny sposób przez żądnego zemsty wroga jej męża: „z zimną krwią zatopił nóż w szyi Kylian. Zawiesił ją na linie pod sklepieniem głównej hali dworca i tak zostawił, by powoli wykrwawiła się na śmierć" (Zafón 2013b: 212). Jest to kolejne wyraźne nawiązanie hiszpańskiego autora do estetyki czarnego romantyzmu. Zabójstwo Kylian, chociaż okrutne samo w sobie, budzi grozę tym większą, że dotyczy młodej, pięknej i szlachetnej bohaterki. Podobnie jak Alexandra w *Światłach września*, Kylian zostaje też ukazana w powieści jako duch, którego nocami widuje narrator *Pałacu Północy*:

> Niewyraźna postać kobiety owiniętej w sari zjawiskowego światła powoli pochylała się nad śpiącym w łóżku Benem. [...] zdawało mi się, że widzę, jak świetlista dama głaszcze mojego przyjaciela czule niczym matka. Patrzyłem na jej owalną, przezroczystą twarz otuloną lśniącą woalką mżawki. Kobieta podnosiła wzrok i patrzyła na mnie. Nie czując w ogóle lęku, zatracałem się w czerni tego smutnego i zranionego spojrzenia. Księżniczka Światła uśmiechała się, a później, raz jeszcze dotknąwszy twarzy Bena, znikała w deszczu srebrnych łez (Zafón 2013b: 52).

Pojawienie się Kylian w postaci zjawy nie wywołuje zatem lęku narratora, natomiast uwydatnione zostają w ten sposób jej „anielskie" cechy: piękno

---

[52] Kojarząca się z tajemnicą maska jest również istotnym motywem w literaturze romantycznej; por. np. Maski w *Marii* Malczewskiego.

i dobroć, ale także smutek i melancholia. Jest to zatem bohaterka tragiczna, w której życiu – jak u wielu romantycznych poprzedniczek – miłość prowadzi do klęski i ściśle wiąże się ze śmiercią.

O ile w *Pałacu Północy* i *Światłach września* tego rodzaju romantyczne bohaterki są jedynie postaciami drugoplanowymi, przywoływanymi tylko we wspomnieniach, to w kolejnej powieści Zafóna, *Marinie*, odgrywają bardziej znaczącą rolę. Co więcej, w *Marinie* dałoby się wyróżnić aż trzy postaci wpisujące się w ów romantyczny schemat, związane zarówno z przeszłością, jak i z teraźniejszością. Jedna z nich to tajemnicza kobieta w czerni, którą główni bohaterowie, Óscar i Marina, obserwują na opuszczonym cmentarzu, gdy odwiedza bezimienny nagrobek:

> Ujrzałem sylwetkę damy otulonej w pelerynę z czarnego atłasu. Twarz skrywała pod kapturem. Skrzyżowała na piersiach dłonie w rękawiczkach czarnych jak reszta stroju. Długa peleryna całkowicie przykrywała stopy. Wydawało mi się, że płynie nad ziemią, wcale jej nie dotykając. Przeszedł mnie dreszcz. [...] Sunęła między grobami niczym zjawa. W dwóch palcach niosła czerwoną różę. Kwiat przypominał świeżą, wyciętą nożem ranę. [...] Czarna dama stała w milczeniu nie dłużej niż pięć minut. Potem schyliła się, złożyła kwiat na płycie i odeszła, tak jak się zjawiła. Niczym duch (Zafón 2009b: 38).

Dziwna nieznajoma sprawia wrażenie postaci o romantycznym rodowodzie. Jej strój kojarzy się z przeszłością i nie pasuje do czasu akcji powieści – lat 70. XX wieku. Co więcej, status ontologiczny tej bohaterki wydaje się nieoczywisty. Może ona być zarówno żywym człowiekiem, jak i zjawą czy też przybyszem z innej epoki. Kobietę z cmentarza dałoby się więc umieścić w szeregu romantycznych postaci, których tożsamość pozostaje – na zawsze lub tylko przez pewien czas – tajemnicą.

W *Marinie* sekret damy w czerni zostaje ujawniony wraz z rozwojem akcji powieści. Postać ta, operowa diwa, Eva Irinowa, jest żoną „współczesnego Frankensteina", Michala Kolvenika. To kolejna w twórczości Zafóna piękna, ale prześladowana kobieta, niewątpliwie mająca wiele wspólnego z gotyckimi i romantycznymi bohaterkami, które stają się ofiarami przemocy. O jej dawnym zewnętrznym pięknie świadczą, tak samo jak w analizowanych wcześniej powieściach Zafóna, fotografie rozwieszone w zrujnowanym teatrze, przedstawiające – zdaniem narratora – „nieopisanej wręcz urody kobietę – Evę Irinową, królową opery" (Zafón 2009b: 220). Eva w dniu swojego ślubu zostaje jednak makabrycznie oszpecona kwasem wylanym na jej twarz przez jednego z wrogów. Od tej pory wycofuje się z czynnego życia i ukrywa się przed światem w swoim domu, który przypomina zrujnowane gotyckie zamki-labirynty czy ponure rezydencje z opowiadań Poego: „Wstrzymano budowę naszego domu; zamieszkaliśmy w niedokończonym pałacu. Uczyniliśmy z niego niedostępną twierdzę na wzgórzu. Było to miejsce zimne i mroczne. Plątanina wież i arkad, piwnic i kręconych schodów donikąd.

Żyłam zamknięta na najwyższym piętrze pałacu" (Zafón 2009b: 237). Eva staje się zatem postacią po części baśniową, niczym zamieszkująca wieżę księżniczka, jednak jest to baśń w klimacie czarnego romantyzmu, której sens zostaje całkowicie odwrócony, podobnie jak ma to często miejsce w prozie Poego[53]. Bohaterka nie jest już piękna, a jej los okazuje się tragiczny. Nie może też zostać uratowana w finale utworu. Tak jak w opowiadaniach amerykańskiego romantyka, Eva z fascynującej kobiety o wyjątkowej urodzie przeradza się w zawieszoną pomiędzy życiem i śmiercią kobietę-zjawę, której wygląd budzi grozę, jak również litość protagonistów, odnajdujących ją po latach w zrujnowanym teatrze:

> Podchodziliśmy do niej tak, jak się podchodzi chyba do ducha: czując strach przemieszany z fascynacją. [...] Nagle, bardzo powoli, zaczęła unosić woalkę. W skąpym świetle kilku nieprzepalonych jeszcze żarówek ukazała się nam odbita w lustrze jej twarz czy raczej to, co z niej zostało. Naga kość i resztki skóry. Jedynie zarys ust, kreska w rozmazanych rysach. Oczy, które już nie mogły płakać (Zafón 2009b: 220–221).

W postaci Evy widoczne są więc nawiązania do kilku typów utworów: baśni, gotyckich romansów, postgotyckiego *Le Fantôme de L'Opéra* [Upiora Opery] Gastona Lerouxa z 1911 roku (Leroux 2019), przede wszystkim jednak do dzieł nurtu czarnego romantyzmu, przepełnionych melancholią oraz ukazujących bohaterki, których piękno zostaje skażone przez chorobę lub śmierć.

W powieści tej pojawiają się też dwie inne postaci, matka i córka, niejako zapożyczone wprost z utworów Poego. Wzmianki o pierwszej z nich są nieliczne i pochodzą jedynie z opowieści o przeszłych zdarzeniach oraz wspomnień bohaterów. Wystarczają one jednak, by przypisać tej postaci wyraźne pokrewieństwo z romantycznymi poprzedniczkami. Matka tytułowej Mariny, Kirsten Auermann, to kolejna w prozie Zafóna bohaterka, będąca młodą śpiewaczką operową, która zachwyca nie tylko urodą, lecz także niezwykłym głosem. Poślubia ona słynnego artystę-malarza, a wkrótce po narodzinach córki umiera na nieuleczalną chorobę krwi. Romantyczny schemat losów tej postaci zostaje dopełniony przez uwiecznienie bohaterki na serii portretów, z których jeden przedstawia ją w białej sukni i po śmierci Kirsten zdobi ścianę w domu jej męża i córki.

Druga z bohaterek, tytułowa Marina, jest natomiast jedną z głównych postaci w powieści. Zostaje ukazana jako wierne odbicie swojej matki, co pozwala koja-

---

[53] Bohaterki opowiadań Poego, np. Ligeję, Madeline Usher czy Berenice, można porównywać do mieszkających w zamkach baśniowych postaci, które fascynują swoim pięknem, ale zarazem przerażają protagonistów, a ich przeznaczeniem okazuje się przedwczesna śmierć. Dlatego, chociaż proza Poego może być porównywana do baśni, jest to baśń „odwrócona" i przekształcona zgodnie z założeniami czarnego romantyzmu.

rzyć jej wątek np. z opowiadaniem *Morella* Poego (Poe 2010: 21–28)[54]: „Wydawała się żywą podobizną Kirsten i była obdarzona równie promienną twarzą" (Zafón 2009b: 71). Nastoletnia Marina jest też przedstawiana jako eteryczna piękność przez opisującego ją narratora, Óscara, który podziwia jej urodę:

> Z mgły powoli wyłaniał się rower. Prosto w moją stronę zjeżdżała na nim dziewczyna w białej sukience. W świetle poranka mogłem ujrzeć prześwitujący przez tkaninę obrys jej ciała. Długie włosy koloru pszenicy owiewały jej twarz. Zbliżała się do mnie, a ja stałem bez ruchu i gapiłem się jak głupek dotknięty nagłym atakiem paraliżu. Rower zatrzymał się parę metrów ode mnie. Dostrzegłem, raczej oczami wyobraźni, smukłe nogi stojące na ziemi. Mój wzrok zaczął wspinać się po sukience jakby przeniesionej z obrazów Sorolli i dotarł do oczu tak intensywnie szarych, że można się było w nich utopić. […] Jej cera była równie blada jak sukienka. […] Zauważyłem, że dłoń ma białą niczym śnieg, a na palcu serdecznym nosi złoty pierścionek bez oczka (Zafón 2009b: 25–26).

Chociaż Marina bierze czynny udział w rozwoju akcji w powieści – razem z Óscarem próbuje odkryć mroczną tajemnicę sprzed lat – jej postać wydaje się nierzeczywista, niczym przeniesiona z przeszłości w XX wiek. Świadczy o tym zarówno ubranie tej bohaterki – biała sukienka, przywołująca na myśl dawne kobiece stroje – jak i sposób opisywania wyglądu Mariny. Zafascynowany nią Óscar porównuje bowiem Marinę do dzieł sztuki. Przypomina mu ona postaci z obrazów Sorolli, uważa on też, że jej „obojczyki bez wątpienia musiał zaprojektować sam Leonardo da Vinci" (Zafón 2009b: 33). Piękno bohaterki sprawia więc wrażenie zbyt idealnego, by mogło być prawdziwe[55]. Marinę, podobnie jak niektóre kobiety z opowiadań Poego, można zatem postrzegać jako realną postać bądź tylko jako wytwór wyobraźni Óscara, który jest narratorem opowieści, w związku z czym odbiorca otrzymuje przekaz z jego punktu widzenia i może mu uwierzyć lub podważyć prawdziwość relacji[56]. Postać Mariny, jak również całą opowieść Óscara, dałoby się zresztą traktować w kategoriach snu bądź przywidzenia narratora, rozpoczynającego swoją historię słowami: „Marina powiedziała mi kiedyś, że wspominamy tylko to, co nigdy się nie wydarzyło" (Zafón 2009b: 7). Możliwe zatem, że Marina nigdy nie istniała, a przygody obojga bohaterów nie miały miejsca, co tym bardziej zbliżałoby powieść Zafóna do utworów reprezentujących czarny romantyzm,

---

[54] Głównym tematem tego opowiadania jest reinkarnacja i zawłaszczenie ciała córki przez duszę zmarłej matki. W powieści Zafóna motyw taki jednak nie występuje, a podobieństwo Mariny do Kirsten ogranicza się do wyglądu zewnętrznego i losów obu postaci (nieuleczalna choroba w młodym wieku i przedwczesna śmierć).

[55] Podobną technikę opisu stosuje narrator w *Ligei* Poego, porównując tytułową bohaterkę, której rzeczywiste istnienie można podawać w wątpliwość, do postaci z literatury i sztuki starożytnej i ich idealnego piękna; zob. Poe 2010: 31–32.

[56] W opowiadaniach Poego narracja jest często pierwszoosobowa, co sprawia, że przekaz może być nieobiektywny, szczególnie jeśli narrator opowiada o swoich przeżyciach i istnieją wątpliwości co do jego intencji i stanu umysłu.

w których granica między snem i jawą czy wyobraźnią i rzeczywistością jest często zatarta i niemożliwa do jednoznacznego ustalenia.

Pozornie idealne piękno Mariny jest jednak od początku powieści skażone i niepełne, tak samo jak w przypadku bohaterek kreowanych przez Poego. Świadczy o tym bladość jej cery, zdradzająca możliwą chorobę dziewczyny, oraz noszony przez Marinę pierścionek bez oczka, który z jednej strony – jako przedmiot uszkodzony i zapewne stary – podkreśla jej związek z przeszłą epoką, z drugiej jednak może symbolizować pewien brak lub niedoskonałość, które uwidaczniają się wraz z rozwojem akcji powieści. Znaczenie tych wskazówek ujawnia się dopiero w kolejnych rozdziałach utworu, gdy Óscar dowiaduje się o poważnej chorobie Mariny. Podobnie jak umierające bohaterki z utworów Poego, Marina przeraża wówczas zafascynowanego nią Óscara, a jej piękno zostaje przyćmione przez objawy choroby:

> Jej głos zabrzmiał jak rozpaczliwy jęk. [...] Trzęsła się i była zlana potem. Koszula nocna, w której wyglądała jak zjawa, przyklejała się do jej ciała. Odwróciła twarz, ale zdążyłem zobaczyć lecącą z nosa krew i szkarłatne plamy na piersi. Nie byłem zdolny zareagować. Całkiem mnie sparaliżowało (Zafón 2009b: 169).

Groza, którą budzi fizyczne cierpienie bohaterki, zostaje dodatkowo spotęgowana poprzez pełen wizualnych kontrastów sen Óscara, w którym obserwuje on Marinę prowadzoną przez świetlistego anioła korytarzem o zakrwawionych ścianach. Owa dziwna postać nie jest jednak tym, kim wydaje się bohaterowi: „[...] świetlisty anioł odwrócił się do mnie, ukazując swe prawdziwe oblicze. Z twarzy wyzierały ziejące pustką oczodoły, na głowie miast włosów wiły się białe węże. Śmiejąc się bezlitośnie, piekielny anioł nakrył swoimi białymi skrzydłami Marinę i zniknął w oddali" (Zafón 2009b: 172–173). Sen o niebiańskiej istocie przeradza się więc w dręczący bohatera koszmar. Zafón po raz kolejny wykorzystuje tu mroczną romantyczną estetykę, łącząc anielskie piękno z tym, co przerażające i makabryczne. Piekielny anioł jest w tym opisie nowym wcieleniem przywoływanej przez Praza postaci Meduzy (Praz 2010: 37–65), która jednocześnie uwodzi swoim pięknem oraz budzi grozę i zabija. Niejako symbolizuje on też postać samej Mariny, początkowo postrzeganej przez Óscara jako wcielenie romantycznego ideału kobiety-anioła, a następnie mimowolnie ukazującej swoją „cielesną" i niedoskonałą postać, naznaczoną chorobą, cierpieniem oraz śmiercią w końcowej części powieści – chociaż, zdaniem narratora, w ostatnich dniach swojego życia Marina „była piękna jak nigdy" (Zafón 2009b: 298). Bohaterka ta doskonale wpisuje się zatem w realizowany wcześniej przez Poego romantyczny schemat utworu traktującego o pięknej, młodej kobiecie, której przeznaczeniem jest przedwczesny zgon. Jej los to także swoista współczesna ilustracja powtarzających się jak refren wersów z *Marii* Malczewskiego: „Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie" (Malczewski 1995).

Marinę oraz pozostałe wspomniane postaci kobiet z młodzieżowych powieści Zafóna można więc określić jako romantyczne bohaterki przeniesione w rzeczywistość XX wieku, opisywaną przez hiszpańskiego pisarza. Fascynujące swoją urodą, a często także odznaczające się dobrocią i szlachetnością, ubrane na biało niczym gotyckie heroiny i uwieczniane na zdjęciach lub portretach, stają się ofiarami działań protagonistów lub zapadają na nieuleczalną chorobę, co najczęściej prowadzi do ich śmierci. Eros i Tanatos, a co się z tym wiąże, także piękno i groza, są w prozie Zafóna nierozłączne, podobnie jak w wielu utworach romantycznych, do których estetyki autor ten wielokrotnie nawiązuje. Śmierć poszczególnych postaci sprawia też, że w powieściach tych dominuje nastrój melancholii, a ich romantyczny klimat jest budowany za pomocą wspomnień snutych przez narratorów.

7. Melancholia, wspomnienia i stare opowieści

Nastrój melancholii, związany z doświadczeniem śmierci, utratą czegoś, co bezpowrotnie minęło, czy tęsknotą za czymś, co nigdy nie miało miejsca, a także ze wspominaniem przeszłości, często dominuje w różnorodnych dziełach reprezentujących czarny romantyzm bądź z nim kojarzonych[57]. Przywołać tu można np. wspomniane wcześniej malarstwo Caspara Davida Friedricha: posępne, skłaniające do zadumy pejzaże i ukazane na ich tle postaci kontemplujące wzniosłość natury czy monstrualnych ruin. O melancholii mówi się również w kontekście romantycznej literatury i wielu jej twórców. Szczególnie charakterystyczna wydaje się dla utworów Poego, w których jest jednym z wiodących tematów oraz podstawowych uczuć, jakich doświadczają bohaterowie[58]. Nieobca jest również polskiemu romantyzmowi, a szczególnie jego „czarnej" wersji. Jarosław Ławski wymienia wręcz melancholię jako jedną z istotniejszych cech określających ten nurt, odzwierciedloną m.in. w *Marii* i *Zamku kaniowskim* (Ławski 2008: 7–8). Towarzyszy ona często romantycznym opowieściom o przeszłości, które zostają po latach przywołane przez świadków lub są przekazywane z ust do ust jako podania czy legendy.

---

[57] Na temat rozumienia romantycznej melancholii i jej różnych postaci zob. szerzej Bieńczyk 1998; 2002.

[58] Np. w *Zagładzie Domu Usherów* narrator wspomina wprost o uczuciu melancholii, jakie wywołuje w narratorze stara rodowa posiadłość. Szczególnie dobrze jest to oddane w tłumaczeniu Bolesława Leśmiana, który – tak jak Poe w wersji oryginalnej – używa właśnie słowa „melancholia" (*melancholy*): „Przez cały dzień pewnej jesieni – dzień zadymką omglony, posępny i oniemiały, gdy chmury ciężko i nisko zwisały na niebie, przebywałem samopas i konno obszary niezwykle ponurej krainy i wreszcie, w chwili przypływu zmierzchów wieczornych, stanąłem przed *melancholijnym* Domem Usherów. [...] w tym właśnie przybytku *melancholii* zamierzałem spędzić kilka tygodni" [podkreślenia autorki] (Poe 2019: 81–82).

Romantyczna melancholia i wspomnienia to także jeden z głównych tematów młodzieżowych powieści Zafóna. Ich akcja często rozgrywa się – jak zostało to już wskazane – w miejscach, które odzwierciedlają upływ czasu i skłaniają bohaterów do zadumy, m.in. w wiekowych, podupadających rezydencjach, w ruinach niegdyś pięknych, monumentalnych budowli czy na starych cmentarzach, wśród zapomnianych nagrobków. W każdym z utworów pojawiają się też podobnie skonstruowane postaci, które coś lub kogoś utraciły i dotkliwie odczuwają ów brak. W młodzieżowych powieściach Zafóna melancholia wiąże się z dorastaniem głównych bohaterów, po raz pierwszy w życiu stykających się ze złem oraz śmiercią. Są oni też najczęściej głównymi narratorami tych utworów, a o swoich przygodach sprzed lat opowiadają z perspektywy dorosłych ludzi, przez co ich melancholia i świadomość upływającego czasu zostają tym bardziej podkreślone. Odczucie melancholii staje się również udziałem reprezentantów starszego pokolenia, którzy tęsknią za przeszłością i przywołują ją w swoich opowieściach. Zafón buduje w ten sposób romantyczny nastrój swej prozy, traktującej o przemijaniu oraz o rozstaniu z dzieciństwem i związanym z tym poczuciu straty. Snucie wspomnień pełni jednak w tych utworach jeszcze inną funkcję: bohaterowie, opowiadając o przeszłości, zwykle odkrywają kluczowe dla rozwoju akcji tajemnice, znacząco wpływając na dalszy bieg wydarzeń, a szczególnie finał poszczególnych utworów[59].

W *Księciu Mgły* narrator – który, inaczej niż w pozostałych analizowanych tu utworach, nie jest jednym z bohaterów, a jedynie obserwatorem zdarzeń – już na samym początku swojej opowieści zaznacza, że dotyczy ona końca pewnej epoki w życiu zarówno całego świata, jak i głównych postaci – rodziny Carverów. Zapowiada:

> Był rok tysiąc dziewięćset czterdziesty trzeci i dotychczasowy świat, targany wichrami wojny, nieuchronnie zmierzał ku katastrofie. W połowie czerwca, w dniu trzynastych urodzin syna, ojciec Maxa – zegarmistrz z zawodu, a w wolnych chwilach wynalazca – zebrał całą rodzinę w salonie, by obwieścić, że niestety muszą opuścić swój dom (Zafón 2013a: 9).

Narrator pośrednio informuje więc, że jego relacja nie będzie tylko opowieścią o wakacyjnych przygodach Maxa i jego bliskich, ale też o przemijaniu i spodziewanym kresie wszystkiego tego, co bohaterowie ci znają i do czego są przywiązani. Problem upływu czasu zostaje zresztą w powieści wielokrotnie podkreślony. Głowa rodziny jest zegarmistrzem, a nastoletni Max dostaje w urodzinowym prezencie od ojca zegarek, który odtąd będzie mu przypominał

---

[59] „Opowieść w opowieści" oraz melancholia i poczucie straty związane z dojrzewaniem należą do konwencji popularnej literatury młodzieżowej, jednak warto zauważyć, że u Zafóna pojawiają się nie tylko w serii powieści dla młodzieży, ale i w cyklu powieści dla dorosłych, jakim jest wspomniany już *Cmentarz zapomnianych książek*. Również tam występuje motyw melancholii, straty oraz tajemnicy, którą odkrywa protagonista.

o zmianach w jego życiu i skłaniał do melancholii. Jak zauważa narrator, „[t]ego właśnie dnia, ściskając w ręku otrzymany przed chwilą prezent i przyglądając się swojej rodzinie biegającej z walizkami po schodach, Max, nawet się tego nie domyślając, na zawsze przestał być dzieckiem” (Zafón 2013a: 11).

Kres dzieciństwa Maxa, jak również jego siostry, Alicji, wyznaczają w powieści następujące po sobie wydarzenia: wyjazd rodziny z ogarniętego wojną miasta do rybackiej osady, odkrycie mrocznej tajemnicy z przeszłości, związanej z nowo zamieszkanym przez Carverów domem, a w finale utworu starcie z uosobieniem zła – Księciem Mgły i tragiczna śmierć przyjaciela Maxa i Alicji, Rolanda. Stąd też pod koniec powieści Max i Alicja z beztroskich nastolatków stają się pogrążonymi w melancholii dorosłymi, którzy myślami wracają do przeszłości i tego, czego doświadczyli:

> Alicja i Max siedzieli na ganku w milczeniu, oczekując przyjazdu rodziców. Ich twarze, ich porwane ubrania, mówiły same za siebie i Maximilian Carver, już w chwili, gdy wysiadał z samochodu, wiedział, że wydarzyło się coś strasznego. […] Pojął z ową przerażającą jasnością, z jaką zdarza nam się czasami coś rozumieć bez zbędnych słów i gestów, że za smutnym spojrzeniem jego dzieci kryje się kres pewnej epoki w ich życiu, epoki, która już nigdy nie powróci.
>
> Wchodząc do domu, spojrzał w wilgotne oczy Alicji, wpatrzonej nieobecnym wzrokiem w linię horyzontu, jakby dziewczyna miała nadzieję, że odnajdzie tam odpowiedzi na dręczące ją pytania […]. Nagle zegarmistrz odkrył, że jego córka jest już prawie dorosła i pewnego dnia, całkiem nieodległego, wyruszy na poszukiwanie swoich własnych odpowiedzi (Zafón 2013a: 217–218).

Zetknąwszy się po raz pierwszy ze złem i śmiercią, Max i Alicja szukają też odtąd samotności. Max spędza czas w starej latarni morskiej, natomiast Alicja na opustoszałej plaży:

> Max wdrapywał się po schodach i z wysokości swojej warowni patrzył na ocean […]. Któregoś wieczoru, podczas pobytu w latarni Max odkrył, że Alicja wraca na plażę, na której stała niegdyś chatka Rolanda. Przychodziła sama, siadała na brzegu i potrafiła tak przesiedzieć całe godziny, w zupełnej ciszy, zapatrzona w morze (Zafón 2013a: 221–222).

Opisy beztroskiego dzieciństwa i zabaw bohaterów ukazane w początkowych fragmentach powieści zostają więc w jej ostatniej scenie zastąpione przez statyczny obraz dwojga protagonistów, którzy niczym postaci z romantycznych obrazów i utworów literackich oddają się w odosobnieniu rozmyślaniom, kontemplując wzniosłość natury.

Podobny schemat przepełnionej melancholią opowieści o dorastaniu Zafón wykorzystuje również w *Pałacu Północy*, z tą jednak różnicą, że narratorem, który po latach opowiada o zdarzeniach z przeszłości, czyni drugoplanowego bohatera powieści, jednego z wychowanków sierocińca w Kalkucie. Również i tutaj relacja narratora naznaczona jest melancholią, gdyż rozpoczyna on

snucie swoich wspomnień, mówiąc o przejściu w dorosłość, a zarazem kresie pewnej szczęśliwej epoki w życiu jego i jego przyjaciół:

> Z dnia na dzień czekaliśmy ze smutkiem i lękiem na lato, podczas którego mieliśmy skończyć szesnaście lat, co oznaczało nasze rozstanie i rozwiązanie Chowbar Society, sekretnego klubu, który stowarzyszał tylko siedmiu członków, a zarazem naszego domu, jedynego podczas wielu lat pobytu w sierocińcu (Zafón 2013b: 9).

Narrator przedstawia się zarazem jako ten, który chce ocalić od zapomnienia historię swoich przyjaciół, dlatego zapowiada, że przywoła wszystkie zdarzenia tak, jak je zapamiętał, w czym pomogą mu gromadzone od lat stare listy i dokumenty mówiące o losach nastolatków z sierocińca. Opowieść ta ma więc charakter wspomnień snutych przez świadka, powracającego w myślach do czasów swojej młodości i ujawniającego przed odbiorcą znany tylko kilku osobom sekret. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez fakt, że ten sam narrator ujawnia swoją obecność jeszcze kilkakrotnie w powieści, kiedy niejako wstrzymuje rozwój akcji, by np. z własnego punktu widzenia opisać dokładniej swoich przyjaciół i zasady działania ich tajnego klubu, a więc wskrzesić dawne czasy za pośrednictwem wspomnień[60].

Dzieciństwo poszczególnych postaci w *Pałacu Północy* przedstawiane jest jednak nieco inaczej niż w *Księciu Mgły*, szczególnie w przypadku jednego z protagonistów, nastoletniego Bena. Bohater ten, w przeciwieństwie do Maxa i Alicji z wcześniejszej powieści, od zawsze doświadcza poczucia straty[61], prawdopodobnie tym należy więc tłumaczyć jego skłonność do melancholii i zadumy. Podobnie jak Max i Alicja, samotnie spędzający czas na rozmyślaniach nad brzegiem morza w ostatniej scenie *Księcia Mgły*, Ben niczym typowy romantyk izoluje się niekiedy od świata, obserwując go z dystansu nocą, w ruinach Pałacu Północy i wprowadzając się w ten sposób w melancholijny nastrój:

> Ben wspiął się na swoje ulubione miejsce – gołą belkę na przedniej ścianie Pałacu. Siedząc ze zwieszonymi nogami w tej swojej samotni na wieży strażniczej, Ben lubił przyglądać się światłom miasta, sylwetkom pałaców i cmentarzom nad brzegami wijącej się przez Kalkutę rzeki. Potrafił tam siedzieć godzinami, w ciszy, nie spoglądając w ogóle w dół, na ziemię. Członkowie Chowbar Society szanowali ten nawyk, niejedyny zresztą w kolekcji osobliwych zwyczajów Bena, i pogodzili się z nieodłączną melancholią, która ogarniała go po powrocie z podniebnych wypraw (Zafón 2013b: 152).

Ben, mimo bardzo młodego wieku, zachowuje się więc tak jak postaci Zafóna, które przekroczyły próg dorosłości, a doświadczenia tego bohatera

---

[60] Fragmenty te są w powieści zapisane kursywą.

[61] Ben jako niemowlę traci rodziców oraz zostaje rozłączony z siostrą-bliźniaczką.

Ilustracja 11. Caspar David Friedrich, *Der Träumer* [Marzyciel]. Źródło: https://www.arthermitage.org/Caspar-David-Friedrich/Dreamer.html (dostęp 14.08.2019)

i jego przyjaciół w dalszej części powieści – zetknięcie ze śmiercią i starcie ze spersonifikowanym złem w postaci upiora Jahawala – jedynie przypieczętowują koniec dzieciństwa protagonisty. Przywołanie po latach postaci Bena, którego dalsze losy są znane tylko częściowo, oraz list adresowany jego ręką wyzwalają też melancholię narratora, który kończy swoją opowieść, uświadamiając sobie bliskość śmierci:

> [...] wspomnienie Bena powróciło do mnie niczym echo dalekiego szeptu. Wyobraziłem go sobie, jak idzie zatłoczonymi ulicami Kalkuty, przeciskając się przez tłum, pomiędzy milionami historii, przemilczanych i nieznanych niczym jego własna, i po raz pierwszy zrozumiałem, że mój przyjaciel także jest już starym człowiekiem, a jego zegar niebawem zatrzyma się na zawsze. Tak dziwnie jest czuć, że życie wymyka się nam z rąk... (Zafón 2013b: 287).

Nastrój melancholii, jaki przepełnia opowieść w *Pałacu Północy*, rodzi się więc w wyniku dużej czasowej różnicy między akcją utworu a wspomnieniami narratora, a także dlatego, że narrator ów to świadek i uczestnik wydarzeń, o których mówi, zatem jego relacja jest subiektywna oraz emocjonalnie nacechowana.

Ten sam zabieg oddania po latach głosu jednemu z bohaterów, a nawet dwojgu z nich, Zafón stosuje też w *Światłach września*. W powieści tej przedstawione wydarzenia z końca lat 30. XX wieku są spięte klamrą w postaci dwóch listów, pisanych po upływie dekady przez dwoje przyjaciół, Irène i Ismaela, którzy jako nastolatkowie odkryli mroczną tajemnicę genialnego konstruktora zabawek i jego rezydencji Cravenmoore. Otwierający utwór list Ismaela do Irène to melancholijna relacja z miejsc, w których niegdyś rozgrywała się opowiadana historia. Są one jednak ukazane, zgodnie z romantyczną estetyką, jako ruiny lub opuszczone tereny, którymi całkowicie zawładnęła natura, czemu sprzyja nagromadzenie określeń oznaczających zniszczenie i pustkę:

> [...] szosa biegnąca wzdłuż Plaży Anglika jest *coraz mniej uczęszczana* i powoli zaczyna przypominać wiejską drogę *wijącą się donikąd* wśród piasków.
>
> Ruiny Cravenmoore, *nieme i osnute całunem mroku*, nadal zarysowują się nad gęstwiną lasu. Gdy wypływam na wody zatoki [...], widzę *potłuczone szyby* w oknach skrzydła zachodniego błyskające we mgle niczym fantasmagoryczne sygnały. Czasami, sprowadzony na manowce przez wspomnienie owych dni, podczas których przecinaliśmy wody zatoki, wracając o zmierzchu do przystani, mam wrażenie, iż znowu widzę migające w ciemności światła. Chociaż wiem, że *nikogo tam nie ma. Nikogo*.
>
> Pewnie jesteś ciekawa, co się stało z Domem na Cyplu. No więc stoi na swoim miejscu, *odosobniony*, i spogląda z krawędzi klifu na bezkresny ocean. Zeszłej zimy sztorm *zniszczył* resztki pomostu przy plaży. [...] Sól morska *dokonuje spustoszeń* w białym drewnie domu. Sekretna ścieżka prowadząca ku zatoce *zarosła gęstwiną nie do przebycia* [podkreślenia autorki] (Zafón 2013c: 7–8).

Narrator, ukazując samego siebie na takim tle, jawi się – podobnie jak wspomniani wcześniej bohaterowie powieści Zafóna – jako pogrążony w zadumie melancholik, który wraca myślami do przeszłości:

> [...] wsiadam na rower i jadę na cypel, by oglądać zachód słońca z ganku wiszącego nad przepaścią klifu, i nikogo tu nie ma poza mną i stadem mew, które osiedliły się tutaj niczym dzicy lokatorzy, nikogo nie prosząc o pozwolenie. Patrzę stamtąd na księżyc, który unosząc się nad widnokręgiem, kreśli srebrną girlandę prowadzącą do Groty Nietoperzy (Zafón 2013c: 8).

Zwierzenia narratora znajdują swe odbicie w zamykającym powieść liście do Ismaela, pisanym przez Irène, której zostaje oddany głos, by opowiedziała o swoich losach w czasie II wojny światowej, a więc już po zakończeniu właściwej akcji utworu. W relacji tej zostają skontrastowane dwa obrazy: wojny i zniszczeń, do jakich doprowadziła, oraz szczęśliwego lata, które ci dwoje bohaterowie spędzili razem jako dzieci:

> Tych dwoje dzieciaków na plaży nie mogło nijak wyobrazić sobie, że tego poranka, kiedy zgasł na zawsze cień Lazarusa Janna, nad światem zaczęły zbierać się inne, znacznie bardziej upiorne cienie. Cienie nienawiści. [...] Widziałam na własne oczy rzeczy, których nigdy nie spodziewałam się ujrzeć... Świat jest pełen cieni, Ismaelu, cieni o wiele gorszych od istoty, z którą walczyliśmy tamtej nocy w Cravenmoore. [...] Cieni mieszkających w każdym z nas. [...] Kiedy czytałam Twój ostatni list, serce aż skoczyło mi w piersi. Poczułam się tak, jakby po dziesięciu deszczowych, pochmurnych latach wyszło wreszcie słońce. Znalazłam się znów na Plaży Anglika, na wysepce z latarnią, pływałam po wodach zatoki na pokładzie „Kyaneosa". Zawsze będę wspominać owo lato jako najwspanialszy czas mojego życia. [...] Chciałabym odkryć, że ostatnie dziesięć lat było tylko złym snem, z którego właśnie się przebudziłam. Chciałabym znów być nastolatką i nie rozumieć otaczającego mnie świata, wiem jednak, że to niemożliwe (Zafón 2013c: 253–254).

Dzieciństwo bohaterów jest zatem w ich wspomnieniach niemal mitycznym rajem, którego bezpowrotna utrata stanowi źródło melancholii obojga protagonistów. Walka z nadprzyrodzonym złem, jaką staczają w *Światłach września* nastoletni Irène i Ismael, staje się natomiast niczym w porównaniu z tragizmem wojny i tym, czego doświadczają oni jako dorośli.

Formę wspomnień narratora, a zarazem głównego bohatera, Óscara, nadaje też Zafón opowieści w *Marinie*. Również i w tym utworze protagonista zapowiada, że opisze swoją historię sprzed lat i zdradzi skrywaną dotąd tajemnicę, a następnie ukazuje odbiorcy proces swojego dorastania i stopniowego pogrążania się w melancholii, która staje się jego udziałem, gdy bohater po raz pierwszy styka się ze złem oraz doświadcza śmierci bliskiej mu osoby – nastoletniej przyjaciółki, Mariny. Podobnie jak w Ismael we wstępie do *Świateł września*, Óscar w epilogu *Mariny* wspomina o stra-

cie, gdy po latach ogląda zmienione upływem czasu miejsca, które niegdyś odwiedzał:

> Barcelona mojej młodości już nie istnieje. Jej ulice i jej światło odeszły na zawsze i żyją już tylko we wspomnieniach. Piętnaście lat później wróciłem do miasta i odwiedziłem miejsca, które, jak mi się wydawało, zdołałem wymazać z pamięci. Dowiedziałem się, że pałacyk na Sarriá został zburzony. Otaczające go niegdyś uliczki są dziś częścią autostrady, którą rzekomo pędzi postęp. Stary cmentarz, jak mniemam, nadal tonie we mgle i zapomnieniu. [...] Widziałem majaczącą w oddali bryłę mojej dawnej szkoły, nie odważyłem się jednak podejść. Coś mi mówiło, że jeśli to zrobię, moja młodość ulotni się bezpowrotnie (Zafón 2009b: 301).

Tak samo jak w wymienionych wcześniej powieściach Zafóna, melancholia Óscara jest też podkreślona statycznym obrazem bohatera kontemplującego opustoszały krajobraz i powracającego myślami do przeszłości: „W końcu wróciłem na ową sekretną plażę nad Morzem Śródziemnym. [...] Zszedłem na brzeg, gdzie przed laty rozsypaliśmy prochy Mariny, i usiadłem na piasku. Niebo rozbłysło tym samym światłem co owego dnia i bardzo mocno poczułem jej obecność" (Zafón 2009b: 301–302). Plaża staje się tu odpowiednikiem romantycznego cmentarza, gdzie bohaterowie rozmyślają o sensie istnienia, przemijaniu, a także nawiązują kontakt z zaświatami. Melancholia zaś wiąże się w tej powieści ze świadomością upływu czasu i utraty młodości, ale przede wszystkim z doświadczeniem śmierci, która bardzo wcześnie staje się udziałem dwojga protagonistów – umierającej Mariny i Óscara, obserwującego jej odchodzenie i opowiadającego po latach ich wspólną historię.

W młodzieżowych powieściach Zafóna postaci pogrążone w melancholii i wspominające przeszłość to również reprezentanci starszego pokolenia. Konstruując je, pisarz posługuje się zawsze tym samym schematem fabularnym: protagoniści spotykają dużo starszego od nich bohatera, który dawno temu przeżył śmierć bliskiej osoby, snuje wspomnienia, gromadzi stare pamiątki i skrywa tajemnicę sprzed lat, ujawnianą w końcowej części utworu. Postaci te pełnią we wszystkich czterech powieściach bardzo istotną funkcję. W określonym momencie stają się mianowicie narratorami, a wyjawienie przez nich sekretu prowadzi do finału utworu – ostatecznego starcia protagonistów z siłami zła – i w efekcie do rozwiązania akcji.

W *Księciu Mgły* bohaterem takim jest stary latarnik, Víctor Kray, uczestnik tragicznych wydarzeń z przeszłości, zamieszany w zawarcie paktu z diabłem i będący świadkiem zguby swojego przyjaciela i jego rodziny, prześladowanych przez szatana za niedopełnienie warunków owego paktu. Víctor jest w powieści Zafóna tym, który snuje wspomnienia, a zarazem odkrywa przed nastoletnimi protagonistami znaną tylko jemu tajemnicę Księcia Mgły, przyczyniając się do zwrotów akcji w finale utworu. Postać o podobnych losach i funkcji w powieści pojawia się też w *Światłach września*. Jest to Lazarus Jann, który w wyniku paktu z tajemniczym Hoffmannem traci żonę. Lazarus, pogrążony w melancholii

i rozpamiętywaniu minionych zdarzeń, to bohater zanurzony w przeszłości, który izoluje się od zewnętrznego świata i wycofuje z czynnego życia poza swoją rezydencją. Jest zarazem strażnikiem skrywanych w niedostępnych pokojach Cravenmoore tajemnic, które ściśle wiążą się z jego młodością: nieszczęśliwym dzieciństwem, konszachtami z diabolicznym nieznajomym, a także tragiczną śmiercią ukochanej. Przepełnione melancholią opowieści Lazarusa o przeszłości i stracie, jakiej doświadczył, mają decydujące znaczenie dla rozwoju akcji *Świateł września*. Długo skrywany sekret bohatera zostaje bowiem przez niego ujawniony, co prowadzi do rozwiązania akcji utworu. W *Pałacu Północy* natomiast swoistym odpowiednikiem tych dwóch bohaterów jest Aryami Bosé. W tragicznych okolicznościach traci ona córkę, przechowuje przez lata jej zdjęcie i stary medalion, a jej wspomnienia i opowieści o tym, co stało się w przeszłości, są kluczowe dla biegu zdarzeń w utworze. Z kolei w *Marinie* pojawiają się aż dwie tego rodzaju postaci-melancholicy. Pierwsza z nich to ojciec Mariny, Germán, którego żona przedwcześnie umiera. On sam porzuca przez to czynne życie artysty-malarza i, tak jak Lazarus Jann, pogrąża się we wspomnieniach, a o przeszłości i poniesionej stracie nieustannie przypominają mu portret żony i dom, w którym od lat nic się nie zmieniło. Druga z postaci, szczególnie ważna dla rozwoju akcji w powieści, to Eva Irinova, „dama w czerni", oszpecona była śpiewaczka, która traci męża – cierpiącego na chorobę psychiczną genialnego wynalazcę – i odtąd spędza czas w zrujnowanym teatrze bądź odwiedzając stary cmentarz. Jej wspomnienia są kulminacyjnym punktem powieści, gdyż umożliwiają dwojgu protagonistów odkrycie tajemnicy „współczesnego Frankensteina" i ostateczną konfrontację ze stworzonymi przez niego monstrami.

Snucie wspomnień, opowiadanie o dawnych wydarzeniach i ciągłe przywoływanie przeszłości jest zatem podstawą analizowanych powieści, jej głównym składnikiem, który „uromantycznia" fabułę i dodaje jej tajemniczości. Pod tym względem utwory Zafóna przypominają gotycki romans, którego jedną z istotniejszych cech jest szkatułkowa kompozycja, umożliwiająca jak najdłuższe podtrzymanie napięcia odbiorcy. We wszystkich czterech młodzieżowych powieściach Zafóna tajemnice odkrywane są stopniowo, wraz z kolejnymi relacjami płynącymi z ust poszczególnych postaci. Narratorami stają się na początku bohaterowie pierwszoplanowi, opowiadający historię ze swojej wczesnej młodości, a następnie głos zostaje oddany bohaterom drugo- czy nawet trzecioplanowym, których niegdyś spotkali protagoniści, szukając wyjaśnienia zagadki. Opowieści te tworzą swoisty łańcuch, którego kolejne ogniwa są dołączane wraz z pojawianiem się w utworach kolejnych postaci i ich wspomnień. Towarzyszą temu także przedmioty związane z przeszłością, same w sobie będące nośnikiem tajemnicy: obrazy, zdjęcia, wycinki z gazet, stara taśma filmowa, medalion, stary zegarek, a przede wszystkim listy, notatki i pamiętniki[62]. Odczytywane po

---

[62] Podobnie jak stary obraz, medalion czy rękopis w gotyckim romansie.

latach stają się bowiem głosem nieżyjących już bohaterów i przedstawiają wydarzenia z ich perspektywy. Kulminacyjnym punktem każdej z powieści jest natomiast, podobnie jak w gotyckim romansie, obszerne wyznanie[63] postaci, która zna prawdę i której życie ma ścisły związek z odkrywaną tajemnicą. Służy ono zarówno wyjawieniu sekretów danego bohatera, jak i jego oczyszczeniu: przyznaniu się do popełnionych błędów i podzieleniu się z innymi swoją tragiczną historią. Dopiero wówczas następuje widowiskowy finał powieści, który w utworach Zafóna jest ostatecznym starciem dobra ze złem.

Tabela 2. Schemat narracyjny w młodzieżowych powieściach Zafóna

Tytuł powieści	**Narracja**
Książę Mgły	opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Rolanda → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Víctora Kraya → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Víctora Kraya (wyznanie) → opowieść narratora spoza świata przedstawionego
Pałac Północy	opowieść Iana → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Iana → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Aryami Bosé → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Sheere → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Iana → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Aryami Bosé → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Aryami Bosé (wyznanie) → opowieść Iana → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Iana
Światła września	list Ismaela → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść Lazarusa Janna → opowieść narratora spoza świata przedstawionego i fragmenty pamiętnika Almy Maltisse → opowieść Lazarusa Janna → opowieść narratora spoza świata przedstawionego i fragmenty pamiętnika Almy Maltisse → opowieść cienia Lazarusa Janna → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → opowieść cienia Lazarusa Janna (wyznanie) → opowieść narratora spoza świata przedstawionego → list Irène
Marina	opowieść Óscara → opowieść Mariny → opowieść Óscara → opowieść Benjamína Sentísa → opowieść Óscara → opowieść doktora Shelleya → opowieść Óscara → opowieść Víctora Floriána → opowieść Óscara → opowieść Luisa Clareta → opowieść Óscara → opowieść Evy Irinovej (wyznanie) → opowieść Óscara

Źródło: opracowanie własne autorki

[63] W powieści gotyckiej wyznaniem takim była np. spowiedź bohatera. U Zafóna natomiast jest to szczera rozmowa reprezentanta starszego pokolenia z nastoletnimi protagonistami.

8. Finał powieści: romantyczny teatr grozy

Cechą wielu opowieści reprezentujących czarny romantyzm jest kulminacja opisanych w nich zdarzeń, przybierająca postać apokaliptycznego wręcz finału, w którym przedstawiony świat pogrąża się w chaosie i ulega gwałtownemu rozpadowi, a bohaterowie – a przynajmniej niektórzy z nich – zostają unicestwieni. Towarzyszą temu zazwyczaj budzące grozę zjawiska przyrody, które można interpretować jako bunt natury przeciwko pogwałceniu jej praw lub jako ingerencję samego Stwórcy w działania człowieka burzące ustanowiony ład. Taki finał utworu zostaje najczęściej skonstruowany zgodnie ze stałym schematem, który zakłada wykorzystanie romantycznej estetyki grozy, określonych środków stylistycznych itp. Jak twierdzi Jarosław Ławski,

> […] ruch destrukcji ma w czarnym romantyzmie całe przebogate imaginarium symboliczne, którego królową jest Noc, ofiarą – Dzień, panem – Chaos, poddanym – Porządek. Do tego podstawowego kompleksu dostrajają się szeregi symboli elementarnych: Księżyc wypiera Słońce, żywioły zostają poruszone: Woda, Ogień, Powietrze i Ziemia wirują w szalonym pędzie. To, co niskie, ziemne i podziemne (chtoniczne), bierze górę nad tym, co górne, wertykalne […]. Towarzyszą temu zmiany szeregów symboli czynnościowych: wstępowanie, wchodzenie, przekuwanie materii świata zastępuje gwałtowny upadek, zejście w podziemia, destrukcja (Ławski 2008: 16).

Wzorcowym przykładem takiego zakończenia romantycznego utworu jest *Zagłada Domu Usherów*, gdzie finał opowiadania ma miejsce w nocy, w czasie pełni księżyca oraz gwałtownej burzy i wichury. Mury tytułowej wiekowej rezydencji nagle rozpadają się, niknąc w wodach głębokiego stawu i pochłaniając dwoje protagonistów. Zdarzenia te zostają zrelacjonowane przez narratora, który w pośpiechu oddala się od domu Usherów, ratując w ten sposób swoje życie (Poe 2010: 210).

Podobny schemat zostaje wykorzystany w młodzieżowych powieściach Zafóna, w których kulminacja zdarzeń – ostateczne starcie protagonistów z siłami zła – ma zawsze miejsce wśród szalejących żywiołów, a przedstawiony świat zdaje się wówczas ostatecznie rozpadać, pociągając za sobą bohaterów, którzy wcześniej, świadomie lub nie, złamali odwieczne prawa lub przekroczyli granice określone przez Boga czy naturę. W *Księciu Mgły* walka trojga protagonistów z wcieleniem szatana, Kainem, ma miejsce na statku, w czasie szalejącej na morzu burzy, czego zapowiedź pojawia się tuż przed finałem utworu: „Horyzont spowity był kłębowiskiem ciemnych i groźnych chmur, rozlewających się jak ogromna plama atramentu. Błyskawica przecięła niebo na pół i echo grzmotu dotarło do lądu niczym odgłos bębnów przed bitwą” (Zafón 2013a: 172–173). Kolejne zdarzenia w utworze można porównać do wspomnianego przez Ławskiego zejścia bohaterów w podziemia, do piekła, którym włada Kain, gdyż „Orfeusz”, statek, na którym rozgrywa się następnie akcja, jest w istocie widmem, wrakiem podniesionym z głębin przez szatana.

Mimo że „Orfeusz" znajduje się na powierzchni ziemi, przynależy nadal do świata podwodnego, o czym świadczy wygląd jego wnętrza:

> Sczerniałe i przerdzewiałe ściany pokryte były kleistą warstwą ciemnych wodorostów. Błotnista woda wydzielała odurzające wyziewy. Unoszące się na niej odpadki gwałtownie spływały to ku jednej, to ku drugiej burcie, zgodnie z ruchami rzucanego przez fale statku. [...] W powietrzu wisiała chmura nagromadzonych przez dwadzieścia pięć lat oparów zatęchłej wody (Zafón 2013a: 193–194).

Statek ten jest w powieści odpowiednikiem gotyckiej ruiny, w której zaułkach błądzą uwięzieni przez Kaina bohaterowie. Podkreślone to zostaje w momencie, gdy statek ponownie tonie, rozbijając się o skały, a protagoniści bezskutecznie próbują uwolnić się z jego wnętrza: „«Orfeusz» przeistoczył się w podwodne katakumby – mroczny labirynt niekończących się korytarzy, pełen zakamarków prowadzących jedynie w pułapki zatrzaśniętych drzwi" (Zafón 2013a: 208). Końcowe sceny starcia z Kainem to natomiast walka bohaterów z szalejącym żywiołem – wdzierającą się do statku wodą i wirem ciągnącym „Orfeusza" na dno. Zgodnie ze wspomnianym romantycznym wzorcem oznacza to tragiczną śmierć jednego z protagonistów, Rolanda, który przez wzgląd na zawarty przed laty pakt jest pożądaną przez Kaina ofiarą. Pozostała dwójka bohaterów zostaje uratowana. Porządek przywrócony następnie w przedstawionym świecie okazuje się zatem tylko pozorny, gdyż jest to ład w rozumieniu nie Boga, a szatana: wola Kaina ostatecznie się wypełnia, a zło triumfuje nad dobrem.

W *Pałacu Północy* finałowa walka protagonistów z nadprzyrodzonymi mocami w postaci upiora Jawahala rozgrywa się natomiast w ruinach spalonego niegdyś dworca, a więc jest to kolejne w prozie Zafóna metaforyczne „zejście bohaterów do piekła", z którym kojarzą się opuszczone tunele i hale Jheeter's Gate. Zdarzenia te i tym razem są poprzedzone przekazywanymi przez naturę znakami w postaci nocnej burzy i wichury:

> Cień burzy poprzedził nadejście północy, powoli rozpościerając nad Kalkutą obszerny ołowiany płaszcz, który połyskiwał niczym zakrwawiony całun po każdym wyładowaniu drzemiącej w nim elektrycznej furii. Dalekie pioruny rozsnuwały na niebie ogromną pajęczynę światła, zdającą się oplatać całe miasto. Silne podmuchy północnego wiatru rozpraszały mgiełkę nad rzeką Hoogly, odsłaniając wobec nocnych ciemności zdewastowany szkielet żelaznego mostu.
>
> Zza zasłony ustępującej mgły wyłaniał się zarys dworca Jheeter's Gate. W iglicę kopuły dworca uderzył piorun; niebieskie światło rozpełzło się po konstrukcji łuków i stalowych belek do fundamentów. [...] Księżyc skrył się za chmurami. Miasto wydawało się oświetlone błękitnym światłem dalekiej gromnicy (Zafón 2013b: 221).

W scenerii takiej bohaterowie wkraczają na teren ruin dworca, co równa się opuszczeniu znanego im świata i zagłębieniu się w labirynt korytarzy, przypominających lochy gotyckiego zamku, które okazują się śmiertelną pułapką:

Podmuch duszącego powietrza zgasił zapałkę. Ben znów znalazł się w półmroku, w którym wydawało się, że wszystkie drogi prowadzą donikąd. Zaczął podejrzewać, że być może po prostu zabłądził i że jeśli będzie kontynuował tę wędrówkę po zagmatwanym podziemnym świecie, wyjście stąd może mu zająć wiele godzin albo nawet wiele dni. Rozsądek podpowiadał mu, że powinien wrócić tą samą drogą do głównej części dworca. Im bardziej próbował wyobrazić sobie, jak wygląda ten labirynt tuneli, poprzecinanych systemem kanałów wentylacyjnych i połączonych z nimi korytarzy i przejść, tym bardziej ogarniało go absurdalne przekonanie, że cała ta przestrzeń obraca się wokół niego (Zafón 2013b: 249).

Zrujnowany dworzec staje się zatem dla protagonistów podziemnym królestwem ciemności, Hadesem, gdzie jak chtoniczne bóstwo skrywa się upiór Jawahal, ukazujący się oczom Bena, gdy siedzi „na skraju metalowej ławki, niczym złowrogi król ciemności na tronie wzniesionym pośród zgliszcz i zniszczenia" (Zafón 2013b: 251). Piekielna metaforyka jest też podkreślona licznymi odniesieniami do żywiołu ognia: dworzec został zniszczony w pożarze, pojawia się w nim widmo płonącego pociągu, a Jawahal – upiór inżyniera, który zginął w owej katastrofie – budzi przerażenie bohaterów swoimi ognistymi szponami, upodabniającymi go do samego Lucyfera. Unicestwienie upiora dokonuje się natomiast poprzez podpalenie jadącego pociągu, który wraz z Jahawalem zostaje widowiskowo pochłonięty przez nurt rzeki:

[…] wagon […] *wybuchł* raz jeszcze z taką siłą, że stalowe belki podtrzymujące konstrukcję mostu *wyleciały w powietrze*. *Kaskada płomieni* uniosła się ku burzowym chmurom, rozsnuwając na niebie *kurtynę ognia*.

Wąż z ognia i stali *runął w pustkę* i chwilę później ostatni wagon zniknął w ciemnym nurcie Hoogly. *Ogłuszający huk* przetoczył się nad Kalkutą, a *ziemia* pod stopami Bena *zadrżała* [podkreślenia autorki] (Zafón 2013b: 278).

Na oczach bohaterów powieści ma więc miejsce swoista apokalipsa, a w zaburzony porządek zdają się ingerować siły wyższe: ziemia drży, a zło zostaje zgładzone w płomieniach. Tym samym przywracane są boski ład i harmonia, czego oznaką jest skontrastowany z piekielnym ogniem pierwszy od lat śnieg w Kalkucie.

Podobną moc oczyszczania i porządkowania świata przypisuje się też ogniowi w *Światłach września*. Końcowe starcie protagonistów z żyjącym własnym życiem cieniem Lazarusa Janna oraz ze skonstruowanymi przez niego automatami ma miejsce nocą, w wiekowej posiadłości Cravenmoore, która jaśnieje w ciemnościach, a odgłosy zgromadzonych w niej automatów zwiastują nadchodzące niebezpieczeństwo:

[…] krajobraz stawał się coraz bardziej nierzeczywisty i groźny. […] We wszystkich oknach rezydencji paliły się niezwykle jasne światła, które upodabniały gigantyczny budynek do statku widma, wynurzającego się nagle z morskich odmętów.

> Irène i Ismael zatrzymali się przy bramie zwieńczonej ostrymi grotami, strzegącej wejścia do ogrodu. Przez długą chwilę jak zahipnotyzowani wpatrywali się w niecodzienny widok. Otoczona tym nieziemskim nimbem bryła Cravenmoore wydawała się jeszcze bardziej złowroga. Twarze dziesiątków gargulców wyłaniały się z ciemności niczym oblicza koszmarnych wartowników. Ale nie dlatego się zatrzymali. W powietrzu wisiało coś jeszcze bardziej przerażającego, jakaś niewidzialna obecność. Z wnętrza budynku dochodziły odgłosy dziesiątków, setek wprawionych w ruch automatycznych zabawek: zniekształcone melodie pozytywek, harmider mechanicznych śmiechów, które mieszały się z poszumem wiatru (Zafón 2013c: 218–219).

Opis rezydencji, którą mimo nocnej pory wypełniają światła i dźwięki, jest zapowiedzią finałowej walki mającej się tam rozegrać. Bohaterowie, przekraczając próg rezydencji, chociaż wspinają się na jej schody, a następnie przemieszczają się na kolejne piętra, w istocie wchodzą w przestrzeń przypominającą podziemną kryptę lub gotyckie lochy, gdzie czają się potwory w postaci ożywionych automatów i złowrogiego cienia, który odłączył się od właściciela: „Wszystkie okna i drzwi zaczęły zamykać się z hukiem płyt nagrobnych. Ismael, słysząc rozchodzące się po całej rezydencji cmentarne echo, pomyślał, że właśnie znikają resztki nadziei na wydostanie się stąd" (Zafón 2013c: 227); „[...] zagłębili się w kręty labirynt tuneli, który zdawał się prowadzić przez podziemia Cravenmoore szlakami równoległymi do korytarzy i galeryjek. Po obu stronach drogi widniały zamknięte drzwi, wejścia do dziesiątków pokoi i sal rezydencji" (Zafón 2013c: 233). Wędrówka protagonistów po zakamarkach posiadłości i ucieczka przed cieniem zostaje zakończona według wzoru znanego z *Zagłady Domu Usherów*. Bohaterowie, tak jak narrator w opowiadaniu Poego, wybiegają z rezydencji, by z dystansu obserwować niecodzienne widowisko – wielki pożar Cravenmoore, który pochłania właściciela posiadłości, Lazarusa Janna, razem z jego cieniem i stworzonymi przez niego automatami:

> Kiedy Ismael i Irène wydostali się wreszcie głównym wejściem, [...] płomienie dosięgły już okien na trzecim piętrze. W ciągu zaledwie kilku sekund szyby zaczęły eksplodować, jedna po drugiej, zasypując ogród deszczem płonących odłamków. Ismael i Irène pobiegli na skraj lasu i dopiero tam, zatrzymawszy się pod drzewami, odważyli się spojrzeć za siebie.
>
> Cravenmoore stało w płomieniach (Zafón 2013c: 246).

Niszczący wszystko żywioł ognia kładzie więc kres ukazanemu w powieści złu i przywraca naturalny porządek przedstawionemu światu.

Niemal to samo rozwiązanie fabularne stosuje też Zafón w *Marinie*. W powieści tej finałowa walka bohaterów ze „współczesnym Frankensteinem", Michalem Kolvenikiem, i powołanymi przez niego do życia stworami ma miejsce także podczas księżycowej nocy, tym razem w ruinach starego teatru. Budynek ten staje się nie tylko skomplikowanym labiryntem pokony-

wanym przez protagonistów, lecz także „teatrem grozy", w znaczeniu zarówno dosłownym, jak i przenośnym. Jest to „ziemskie piekło", pełne zwłok zabijanych ludzi i potworów o ludzkich i zwierzęcych kształtach. Jak relacjonuje narrator, „[m]artwe ciała makabrycznych istot poniewierały się po scenie. Inne zatrzymały się na wiszących nad widownią żyrandolach, w lożach… […] Jeden z trupów leżał na wznak w centralnym przejściu parteru, ze zwichniętą szczęką" (Zafón 2009b: 260–261). Owo starcie sił reprezentujących dobro i zło ma swoją kulminację we wznieconym w teatrze pożarze, w którym na oczach dwojga protagonistów, Óscara i Mariny, giną przemieniony w monstrum Kolvenik, jego żona – makabrycznie oszpecona „dama w czerni" – jak również stworzone przez niego bestie. Podobnie jak w *Pałacu Północy* czy *Światłach września* pożar pełni więc w *Marinie* funkcję *katharsis*, uwalniając bohaterów od życia, które stało się dla nich ciężarem, i od zła, które narodziło się wraz z przekroczeniem przez nich granic ustanowionych przez naturę. Jest też ukazany jako kolejna w prozie hiszpańskiego pisarza apokalipsa, tragedia, której rozmiary wstrząsają przedstawionym światem:

> Następnego dnia poranne gazety donosiły o największym pożarze w dziejach miasta, relacjonowały historię gran Teatro Real i ubolewały nad zniknięciem jednego z ostatnich reliktów utraconej na zawsze Barcelony. Nad wodami portu zawisł całun popiołów, które opadały na miasto aż do zmierzchu. Zdjęcia zrobione z góry Montjuïc ukazywały dantejską wizję rozbuchanego sięgającego nieba stosu. Tragedia nabrała nowego wymiaru, gdy policja ujawniła, iż w budynku znaleźli schronienie bezdomni, a wielu z nich nie zdołało uciec z pułapki płomieni. […] Na pierwszej stronie „La Vanguardii" wydrukowane było ogromną czcionką:
> *BARCELONA PŁONIE!*
> (Zafón 2009b: 268–269).

Apokaliptyczny finał opowieści jest, jak pokazują powyższe przykłady, stałym elementem prozy Zafóna i dowodem na to, że autor ten wielokrotnie odwołuje się do estetyki czarnego romantyzmu. Kulminacyjne sceny w jego utworach są zbudowane według stałego schematu: rozgrywają się nocą, najczęściej towarzyszą im budzące grozę zjawiska przyrody, a bohaterowie, by zmierzyć się ze złem, muszą pogrążyć się w zawładniętej przez nie labiryntowej przestrzeni. Finał tej walki to zaś widowiskowe szaleństwo żywiołów – w analizowanych powieściach: wody i ognia – przy pomocy których natura bądź Stwórca powtórnie zaprowadzają naruszony przez człowieka porządek świata, a zło zostaje unicestwione – choć, jak pokazuje przykład *Księcia Mgły*, dzieje się tak niekiedy tylko pozornie i może ono powtórnie pojawić się w opisywanym świecie.

Powieści Carlosa Ruiza Zafóna, chociaż niezwykle popularne w ostatnich latach wśród czytelników i napisane bardzo sprawnie, w sposób przyciągający uwagę odbiorcy, okazują się w istocie, jak wynika z przedstawionych przykładów, mozaiką ułożoną z dobrze znanych elementów, które w przeszłości pojawiały się już wielokrotnie, zarówno w literaturze europejskiej, jak i amerykańskiej. Analiza młodzieżowych utworów Zafóna pokazuje, po pierwsze,

że każda z tych powieści jest zbudowana według tego samego schematu, który ulega tylko niewielkim modyfikacjom; po drugie – że pisarz ten zazwyczaj posługuje się dobrze znanymi rozwiązaniami fabularnymi, a motywy, które wprowadza, i postaci, które tworzy, mają swoje wyraźne pierwowzory przede wszystkim w literaturze XVIII- i XIX-wiecznej. Gotycka przestrzeń jako tło rozgrywających się w powieści wydarzeń, postać szatana, który jako tajemniczy nieznajomy pojawia się na ziemi, tragiczna postać marzącego o nieśmiertelności wynalazcy czy przedwcześnie umierającej pięknej kobiety, powiązanie tematu miłości i śmierci, motyw sobowtóra, melancholia, snucie wspomnień jako sposób opowiadania historii, a w końcu finał utworu jako porządkująca świat apokalipsa to elementy zapożyczone przede wszystkim z utworów romantycznych, jak się wydaje, głównie autorstwa Poego, Hawthorne'a i Hoffmanna – chociaż oczywiście nie tylko. Zafón zręcznie łączy owe wątki i motywy w swoich powieściach, zmienia ich konfiguracje i w ten sposób tworzy nowe historie, ale w całości oparte na sprawdzonych i znanych czytelnikom rozwiązaniach. Wykorzystanie mrocznej romantycznej estetyki w młodzieżowych utworach hiszpańskiego pisarza niewątpliwie działa na korzyść tej prozy, która w dobie ekspansji literackiego i filmowego horroru staje się jednak atrakcyjna dla współczesnych odbiorców.

ROZDZIAŁ III

ROMANTYCZNE TAJEMNICE EGZYSTENCJI: *SZEPCZĄCY WIATR* FREDERICKA FORSYTHA I *KREW NA PLACU LALEK* KRZYSZTOFA KOTOWSKIEGO

Nie jestem sobą… jestem kim innym…
[…] byłem sobą wczoraj wieczorem, ale zasnąłem w górach
i zamieniono mi strzelbę, zmieniono wszystko, sam jestem odmieńcem,
nie mogę więc powiedzieć, jak się nazywam ani kim jestem!

Rip Van Winkle (Irving 1971: 20)

Nurt czarnego romantyzmu nie skupia się tylko na widowiskowym zaprezentowaniu rozpadu świata, w którym dochodzi do starcia dobra ze złem, pokazanym tu na przykładzie powieści Zafóna. Jedną z podstawowych cech *Dark Romanticism*, czy wręcz jego istotą, jest również ujawnianie istnienia tajemnic bytu, które nigdy nie zostają do końca wyjaśnione. Jest to cecha m.in. romantyzmu amerykańskiego, w którego utworach często pojawiają się niezwykłe postaci o niejasnym statusie ontologicznym, a sekret z nimi związany staje się głównym tematem dzieła. Mowa tu nie tylko o licznych zawieszonych między życiem a śmiercią bohaterach opowiadań Poego, budzących niepokój już w momencie swojego pojawienia się w utworze, ale przede wszystkim o postaciach, które pozornie wydają się pozbawione cech nadprzyrodzonych, są osadzone w znajomej, zwyczajnej przestrzeni, jednak wraz z rozwojem fabuły oczywiste staje się ich niedopasowanie do przedstawionego świata, czego przyczyną jest owa niemożliwa do odkrycia romantyczna tajemnica.

Bohater taki pojawia się już w opowiadaniu Washingtona Irvinga pt. *Rip Van Winkle* z 1819 roku (Irving 1971: 3–11), które wprawdzie nie jest zaliczane bezpośrednio do nurtu *Dark Romanticism*[1], jednak można uznać, że – podobnie jak inne utwory tego autora – zapoczątkowuje ono wczesną fazę romantyzmu w literaturze amerykańskiej, inspirując następnie takich

[1] Twórczość Irvinga bywa raczej określana jako *Light Romanticism*; zob. Dinçer 2010: 218–224. Zofia Sinko wskazuje natomiast w pisarstwie Irvinga obecność skonwencjonalizowanych motywów gotyckich i inspiracji literaturą niemiecką okresu „Burzy i Naporu”, a także stwierdza: „Jedyną prawdziwą czarną opowieścią już nie grozy, ale wręcz horroru jest *Przygoda studenta niemieckiego*” (Sinko 1988: 146).

twórców jak Hawthorne, Poe czy Melville (Dinçer 2010: 220). Z egzystencją tytułowego bohatera wiąże się mianowicie niemożliwy do racjonalnego wyjaśnienia sekret. Rip Van Winkle, mieszkaniec wioski w Ameryce z czasów kolonialnych, zasypia podczas swojej wędrówki w górach i przenosi się w czasie o dwadzieścia lat, do już niepodległych Stanów Zjednoczonych. Podróż w czasie jest tu więc romantyczną tajemnicą, która ostatecznie nie zostaje w utworze odkryta. Pojawia się jedynie wzmianka o dziwnych postaciach – duchach, z którymi protagonista zetknął się w górach.

Sekret związany z egzystencją głównego bohatera staje się też tematem romantycznego opowiadania Hermana Melville'a pt. *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street* [Kopista Bartleby. Historia z Wall Street] z 1853 roku (Melville 2009). Tu z kolei zwykły urzędnik, tytułowy Bartleby, który niezmiennie odmawia wykonywania swoich obowiązków i jakichkolwiek poleceń lakonicznym stwierdzeniem „Wolałbym nie", wydaje się postacią przeniesioną z innego świata, skrajnie niedopasowaną do otaczającej go rzeczywistości, a tajemnica związana z jego osobą nie zostaje w opowiadaniu wyjaśniona. Można jedynie snuć przypuszczenia co do powodów nietypowego zachowania protagonisty – co próbuje robić narrator opowiadania – jednak postać Bartleby'ego pozostaje w gruncie rzeczy tak samo zagadkowa na końcu, jak była na początku opowiadania.

Niezwykłe postaci o romantycznym rodowodzie, które wydają się pochodzić z innej czasoprzestrzeni, pojawiają się również we współczesnej literaturze popularnej, zarówno zagranicznej, jak i polskiej. Przykładem może być opowiadanie *Szepczący Wiatr* Fredericka Forsytha z 2001 roku, a także powieść *Krew na placu Lalek* Krzysztofa Kotowskiego z 2011 roku. Te dwa utwory pozornie nie mają ze sobą wiele wspólnego – różnią je nie tylko osoba autora czy język, w którym zostały napisane, ale również przedstawiony w nich obszar kulturowy i jego realia. Obydwa łączy jednak podobnie skonstruowana postać protagonisty – tajemniczego bohatera, którego stopniowo odkrywana historia nadaje prozie napisanej w konwencji popularnej (kryminał/sensacja) dodatkowy metafizyczny wymiar.

1. *Szepczący Wiatr*

Frederick Forsyth, brytyjski autor współczesnej popularnej prozy sensacyjnej, m.in. przetłumaczonych również na język polski powieści *The Dogs of War* [Psy wojny], *The Day of the Jackal* [Dzień Szakala], *The Fourth Protocol* [Czwarty protokół] i innych (Forsyth 1977; 1979; 1990; zob. także Żabski [red.] 2006: 170–171), akcję opowiadania *Szepczący Wiatr*, zamieszczonego w zbiorze pt. *The Veteran* [Weteran], osadził w Stanach Zjednoczonych II połowy XIX wieku, na tle ówczesnych starć wojsk amerykańskich z indiańskimi plemionami,

by następnie, wraz z głównym bohaterem, nieoczekiwanie przenieść odbiorcę w rzeczywistość USA końca XX wieku. Forsyth łączy w ten sposób w swoim utworze dwie popularne konwencje – westernu, jak również współczesnego opowiadania sensacyjnego. Elementem je spajającym jest wątek miłości głównych bohaterów i związana z nim tajemnica, stanowiąca wyraźne nawiązanie do romantyzmu, jego estetyki i romantycznego postrzegania rzeczywistości.

Montana, rok 1876. Młody amerykański zwiadowca, Ben Craig, w czasie krwawego pogromu Czejenów przeprowadzonego przez amerykańskie wojsko, ratuje od śmierci, a następnie uwalnia z rąk Amerykanów indiańską dziewczynę o imieniu Szepczący Wiatr. Wkrótce Ben, przebywając wraz z ocaloną Indianką wśród Siuksów, zakochuje się w niej z wzajemnością, co jednak spotyka się ze zdecydowanym sprzeciwem plemienia. Gdy Ben i Szepczący Wiatr decydują się na ucieczkę w góry, ukazuje im się tajemniczy starzec, wieszcząc, że muszą się rozstać, gdyż dziewczyna jest już przyrzeczona innemu mężczyźnie, jednak w przyszłości będą jeszcze razem. Szepczący Wiatr wraca dlatego do swojego plemienia, a Ben zasypia samotnie w górskiej jaskini, podczas gdy na zewnątrz schodzi lawina. Kiedy bohater się budzi i kontynuuje wędrówkę, stopniowo ze zdumieniem odkrywa, że przeniósł się w czasie o sto lat, do 1977 roku. Wkrótce spotyka też młodą kobietę o indiańskiej urodzie, do złudzenia przypominającą jego ukochaną sprzed wieku.

Utwór Forsytha łączy w sobie co najmniej dwa, a nawet trzy plany narracyjne. Z jednej strony jest to typowy western, popularna opowieść o XIX-wiecznym Dzikim Zachodzie i walkach białych z Indianami, która następnie przeradza się we współczesną prozę sensacyjną, przywołującą na myśl m.in. amerykańskie kino rozrywkowe. Ukazuje mianowicie perypetie głównych bohaterów i policyjny pościg prowadzony ich śladem w górach Montany. Autor nadaje jednak temu opowiadaniu również charakter romantycznej legendy o niedostępnych ludzkiemu poznaniu tajemnicach bytu, a osiąga to m.in. za pośrednictwem osoby narratora i różnorodnych zapowiedzi tego, co zdarzy się w utworze, czy poprzez nawiązania do ludowych podań i ballad.

1.1. Odkrywanie tajemnicy: strategie narracyjne

O tym, że głównym tematem opowiadania są nie tyle wydarzenia z historii USA czy współczesne przygody pary bohaterów, ile przede wszystkim sekret związany z egzystencją protagonisty, narrator pośrednio wspomina już w otwierającym utwór prologu, stwierdzając:

> Legenda głosi, że z masakry sił generała Custera, do której doszło 25 czerwca 1876 roku nad rzeką Little Big Horn, nie uszedł z życiem żaden biały. To nie do końca prawda; jeden przeżył. Był zwiadowcą, miał dwadzieścia cztery lata i nazywał się Ben Craig.
>
> Oto jego historia (Forsyth 2001: 241).

Narrator od samego początku buduje więc tajemniczy nastrój swojej opowieści, zapowiadając, że ujawni odbiorcy prawdę o zdarzeniach sprzed wieku. Sugeruje w ten sposób, że wie więcej niż inni, którzy znają jedynie legendę związaną z opisywanym starciem.

Również w snutej następnie opowieści o losach Bena Craiga narrator okazuje się wszystkowiedzącym obserwatorem. Doskonale zna historię opisywanego regionu, a także każdego z bohaterów. Nie tylko mówi o ich przeszłości i przedstawia kolejne fakty, ale często wręcz je uprzedza, zdradzając, co stanie się z poszczególnymi postaciami, np. zapowiadając, że zginą oni w walce z Indianami:

> Kapitan Acton, [...] mijając człowieka, którego skazał praktycznie na śmierć, zerknął nań i uśmiechnął się pod wąsem. Jadący za nim sierżant Braddock rzucił Craigowi mściwe spojrzenie. *Za dwie godziny obu nie będzie już wśród żywych*, a niedobitki trzech szwadronów Reno, broniąc się rozpaczliwie na szczycie wzgórza, *wypatrywać będą daremnie* nadciągającego z odsieczą Custera. Ale Custer *nie przyjdzie im w sukurs*, i dopiero dwa dni później wybawi ich z opresji generał Terry [podkreślenia autorki] (Forsyth 2001: 267).

Narrator, ujawniając odbiorcy, co czeka bohaterów, kreuje również pesymistyczną i mroczną wizję świata, przywołującą na myśl romantyczną estetykę, obecną choćby w niektórych dziełach Słowackiego: odrażającą niekiedy „cielesność" jego utworów i unaocznione fizyczne cierpienie opisywanych postaci[2]. W opowiadaniu Forsytha zostaje to ukazane m.in. poprzez zacytowane poetyckie strofy, pośrednio obrazujące los dwóch walczących stron. Podobnie jak wypowiedzi narratora, brzmią one niczym ponure proroctwo – tym bardziej że w czasach, gdy rozgrywa się akcja pierwszej części *Szepczącego wiatru*, nie zostały jeszcze napisane. Po raz kolejny więc narrator udowadnia, że dysponuje wiedzą na temat tego, co nastąpi w przyszłości, tej bliskiej, zaraz po bitwie, jak i dalszej, sięgającej już XX wieku:

> Po godzinie wzgórze spowijała już mgła prochowego dymu, a pod osłoną tej mgły nadchodzili dzicy. Wyobraźnia pracowała pełną parą. Po latach angielski poeta napisze:
>
> Kiedy cię na afgańskich równinach porzucą rannego
> I przyjdą kobiety wnętrzności wypruć z brzucha twego,
> Po karabin swój sięgnij, w łeb se palnij z niego,
> I do Boga swego odejdź jak żołnierz.
>
> Żaden z żołnierzy na stoku nie mógł słyszeć tych strof Kiplinga, bo jeszcze nie powstały, ale tak właśnie robili (Forsyth 2001: 275).

---

[2] Chodzi tu oczywiście jedynie o podobieństwo w wizualnej warstwie utworów, gdyż trudno byłoby zestawiać opowiadanie Forsytha z utworami Słowackiego np. na poziomie filozoficznym. Można uznać, że u Forsytha wspomniana „cielesność" opowiadania ma głównie uatrakcyjnić i uwiarygodnić przekaz narratora.

Także okoliczności, w jakich ma nastąpić śmierć poszczególnych bohaterów, bywają w *Szepczącym Wietrze* szczegółowo opisane, a to, że narrator podaje takie informacje jeszcze za życia postaci, o których mowa, w dużej mierze decyduje o pesymistycznym wydźwięku opowieści – niezależnie od tego, czy bohaterowie ci swoim postępowaniem zasłużyli na to, by zginąć, czy też nie. O zwalczającym Indian dowódcy Amerykanów, generale Custerze, mówi się np. – w momencie, gdy dopiero szykuje się on do ostatecznego starcia:

> […] Indianie nazywali generała „Długie Włosy”, ale on na tę letnią kampanię ostrzygł się na krótko. Może właśnie dlatego *squaw* z plemienia Oglala krążące później po pobojowisku nie rozpoznały jego trupa, a wojownicy nie uznali go za wartego oskalpowania (Forsyth 2001: 271);

> […] Custer przysiągł kiedyś Czejenom, że nigdy nie będzie przeciwko nim walczył. Dwie *squaw* z tego plemienia, rozpoznawszy go potem między poległymi, przebiły mu bębenki uszu stalowymi szydłami. Żeby lepiej słyszał. Następnym razem (Forsyth 2001: 275).

Los Custera jest zatem przesądzony już wkrótce po pojawieniu się postaci generała w opowiadaniu. Znający przeszłość i przyszłość narrator staje się tu swoistą „wyrocznią”, która wieszczy tragiczne losy bohaterów i odkrywa przed odbiorcą tajemnice związane z ich przeznaczeniem. Utwór Forsytha nabiera w ten sposób cech mrocznej romantycznej opowieści. Przedstawiony świat jest pogrążony w chaosie, triumfują w nim zło i przemoc, co jest zobrazowane w scenach krwawych walk między dwoma stronami konfliktu[3]. Narrator daje jednak do zrozumienia, że w ową rzeczywistość ingerują bliżej nieokreślone wyższe siły, które ostatecznie ją porządkują. Zło zostaje bowiem potępione, a postaci je czyniące – najczęściej ukarane śmiercią. Daleki jest jednak od jednoznacznego nazwania tego, co przywraca ład w przedstawionym świecie, dlatego dystansuje się wobec indiańskich wierzeń, przeciwstawiając im racjonalne postrzeganie rzeczywistości, charakterystyczne dla „białych”:

> Wojownicy Siuksów będą potem opowiadali, jak to kilkudziesięciu niedobitków stawiało wciąż zacięty opór i nagle, w jednej chwili, Wszechobecny Duch po prostu zmiótł ich co do jednego. W rzeczywistości większość „sięgnęła po swój karabin” albo posłużyła się coltem. Jedni wyświadczyli tę przysługę rannym kolegom, inni sobie (Forsyth 2001: 276).

---

[3] Samo przywołanie okrucieństwa Indian wobec białych przeciwników przywodzi na myśl amerykańskie opowieści z okresu romantyzmu lub z lat go poprzedzających. Wystarczy wspomnieć niektóre utwory Charlesa Brockdena Browna, Washingtona Irvinga czy Nathaniela Hawtorne’a, w których Indianie niejako przejmują funkcję gotyckich upiorów, nawiedzających europejskie zamki i ruiny. U tych autorów są oni postrzegani jako „dzicy”, którzy czyhają na bohaterów w lasach i innych oddalonych od cywilizacji miejscach. Na temat postaci Indian w twórczości Hawthorne’a zob. m.in. Moore 2001.

Narrator, poprzez swoje zapowiedzi przyszłych zdarzeń, po części odsłania więc przed czytelnikiem to, co niedostępne dla ludzkiej percepcji i o czym nie wiedzą opisywani przez niego bohaterowie, nie odkrywa jednak wszystkich tajemnic.

Zmiana strategii narracyjnej następuje w chwili przejścia z pierwszej, XIX-wiecznej, do drugiej, współczesnej części opowiadania. Ma to miejsce wraz z nieoczekiwanym pojawieniem się tajemniczej postaci starca, który o zmierzchu ukazuje się w górach Benowi Craigowi i jego indiańskiej wybrance, by ich przestrzec przed zaplanowaną ucieczką:

> – Źle czynicie.
>
> Na tej wysokości panowała kompletna cisza i chociaż głos był starczy i słaby, to wypowiedziane w języku Czejenów słowa zabrzmiały głośno i wyraźnie.
>
> [...] Starzec siedział ze skrzyżowanymi nogami pod sosnami przed jaskinią. Tors miał obnażony, stalowosiwe włosy sięgały mu do pasa, pomarszczona, pokryta bruzdami twarz przywodziła na myśl skorupę orzecha. Cała jego postać emanowała wiekowością i uduchowieniem. Musiał być plemiennym szamanem, łowcą wizji, który zaszywa się w odludnych miejscach, by tam pościć, medytować i czerpać natchnienie z nieskończoności.
>
> – Co mówiłeś, święty mężu? – Craig bezwiednie nadał mu ten honorowy tytuł, zarezerwowany tylko dla tych, którzy wyróżniają się wiekiem i mądrością. Nie miał pojęcia, skąd starzec się tu wziął. Nie wiedział, jakim cudem wspiął się tak wysoko. Nie wyobrażał sobie, jak można wytrzymać na takiej zimnicy bez okrycia. Ale słyszał, że niektórzy łowcy wizji potrafią rzucać wyzwanie wszelkim znanym prawom. [...]
>
> – To złe w oczach Człowieka i Meh-y-yaha, Wszechobecnego Ducha – odparł starzec. [...] – Ona jest przyrzeczona innemu. Jej narzeczony walczył dzielnie z *wasichu*. Cieszy się poważaniem. Nie zasłużył sobie na takie potraktowanie.
>
> – Przecież ona jest teraz moją kobietą.
>
> – Będzie twoją kobietą, człowieku gór. Ale nie teraz. Tako rzecze Wszechobecny Duch. Powinna wrócić do swoich i do swojego narzeczonego. Jeśli tak uczyni, to zejdziecie się pewnego dnia i wtedy ona będzie twoją kobietą, a ty jej mężczyzną. Na zawsze. Tako rzecze Meh-y-yah.
>
> Starzec sięgnął po leżący obok kostur i wspierając się na nim, wstał. Skórę miał ciemną i starą, ściągniętą przez chłód. Był nagi, jeśli nie liczyć przepaski biodrowej i mokasynów. Odwrócił się powoli, przeszedł między sosnami i zaczął zstępować ścieżką w dół. Po chwili zniknął im z oczu (Forsyth 2001: 298–299).

Narrator od tego momentu przestaje zdradzać odbiorcy wszystkie tajemnice związane z bohaterami, przedstawia natomiast rzeczywistość widzianą raczej oczami dwojga głównych postaci, a szczególnie Bena. Podobnie jak protagonista, nie wiemy bowiem, kim naprawdę jest dziwny nieznajomy, możemy jedynie snuć domysły: indiańskim szamanem, starym mędrcem, duchem ukazującym się w górach, czy może wszystkimi tymi osobami jednocześnie? Tak jak w wielu romantycznych utworach, w których pojawiają się niezwykłe postaci „znikąd”, o niejasnej tożsamości, zdające się wiedzieć

więcej niż inni, w *Szepczącym Wietrze* sekret egzystencji tego bohatera nie zostaje odkryty. Starzec znika, nie ujawniając, kim jest. Warto jednak zauważyć, że w pewnym sensie na moment przejmuje on w opowiadaniu rolę, którą wcześniej pełnił narrator. Wieszczy mianowicie przyszłe losy protagonistów, chociaż jego wypowiedź nadal pozostaje niejasna. Zarówno odbiorca, jak i sami bohaterowie nie dowiadują się, kiedy i w jakich okolicznościach ma nastąpić ponowne spotkanie Bena i jego ukochanej. Również narrator zmienia swoją strategię opowiadania i tym razem nie podaje tej informacji. To właśnie wokół motywu romantycznej tajemnicy związanej z przepowiednią nieznajomego starca zostaje osnuta współczesna część utworu, rozpoczynająca się wraz z zaśnięciem Bena w górskiej jaskini i zejściem lawiny.

Narrator kontynuuje tu strategię przedstawiania wydarzeń z punktu widzenia protagonisty, który zbudziwszy się, nie zdaje sobie sprawy, że przeniósł się w czasie do XX wieku. Początkowo nie zostaje to też zdradzone odbiorcy. Podobnie jak np. w opowiadaniu *Rip Van Winkle*, zmiana ta jest ujawniana stopniowo. Bohater dostrzega, że rozpoczyna się inna pora roku, nie znajduje też w lesie zwykłych śladów pobytu Indian ani amerykańskich wojsk. Tajemnica jego podróży w czasie zostaje następnie pośrednio zdradzona jedynie czytelnikowi. Kiedy Ben dociera do Fortu Heritage, narrator przytacza – niesłyszaną przez bohatera – rozmowę profesora z Montany, który opowiada grupie słuchaczy o tym, jak z jego inicjatywy powstał ów fort, który jest repliką XIX-wiecznej budowli i ma służyć zwiedzającym, chcącym lepiej poznać historię regionu. Narrator nie podaje więc, jak w pierwszej części opowiadania, gotowego rozwiązania zagadki, pozwala natomiast, by odbiorca sam domyślił się, co stało się w trakcie snu protagonisty w górach. Podobny zabieg stopniowego ujawniania prawdy zostaje zastosowany jeszcze dwukrotnie: wobec Bena, który w końcu dowiaduje się, że przeniósł się w XX wiek, a także wobec spotkanej przez bohatera młodej kobiety, która – łudząco podobna do Szepczącego Wiatru – okazuje się inkarnacją żyjącej w XIX wieku indiańskiej wybranki Bena. Narrator pozwala jednak, by fakt odbytej przez bohatera podróży w czasie i spotkania po stu latach z Szepczącym Wiatrem nadal pozostawał niemożliwą do racjonalnego wyjaśnienia tajemnicą, co zbliża to opowiadanie do utworów romantycznych, w których sekrety egzystencji nie są – a nawet nie powinny być – do końca odkryte. Przytoczone jest wprawdzie możliwe rozwiązanie zagadki, które rozważa jedna z XX-wiecznych bohaterek, znająca sekret Bena:

> Była nowoczesną młodą kobietą, dziewczyną swoich czasów. Czytała o takich przypadkach. Połowa młodzieży Zachodu pasjonowała się mistyczną filozofią Wschodu. Słyszała o teorii reinkarnacji, a w każdym razie o wierze w nią. Czytała o ludziach, którzy doświadczali uczucia *dejà vu*, którzy byli przeświadczeni, że żyli już kiedyś, dawno temu, w innych wcieleniach.
>
> Współczesna psychiatria radziła sobie z takimi przypadkami. O fachową pomoc, poradę, terapię nie było trudno (Forsyth 2001: 325).

Narrator, jak widać, sugeruje jednak, że jest to wyjaśnienie typowe dla współczesnego człowieka, który postrzega świat przez pryzmat racjonalizmu, a to, co niezrozumiałe, tłumaczy np. zaburzeniami psychicznymi. Kobieta, której pogląd zostaje zaprezentowany, odgrywa w opowiadaniu rolę podobną do mędrca z *Romantyczności* Mickiewicza – mimo że współczuje protagoniście, nie potrafi traktować poważnie jego zwierzeń, przypisując mu wybujałą fantazję bądź szaleństwo. Podobnie jak w Mickiewiczowskiej balladzie, narrator zdaje się jednak opowiadać po stronie Bena. Co więcej, również odbiorcy trudno jest przyjąć czysto racjonalne wyjaśnienie sytuacji głównych bohaterów, podczas gdy wcześniej był on niejako naocznym świadkiem przeniesienia się protagonisty w czasie. Utwór Forsytha staje się zatem uwspółcześnioną romantyczną opowieścią o tym, co niemożliwe do poznania i wytłumaczenia, nawet z perspektywy człowieka żyjącego w XX bądź w XXI wieku.

Tajemnica związana z egzystencją pary bohaterów, a zwłaszcza Bena, nabiera jeszcze głębszego wymiaru w końcowej części opowiadania, którą można potraktować jako lustrzane odbicie części pierwszej – różni je tylko czas akcji. Ben i Szepczący Wiatr ponownie uciekają razem w góry, co zostaje zinterpretowane jako porwanie, ścigają ich szeryf i porzucony narzeczony dziewczyny, następnie bohaterowie znajdują schronienie w tej samej jaskini, co przed stu laty. Narrator opowiada o tym z punktu widzenia neutralnego obserwatora, który niczym sprawozdawca relacjonuje kolejne zdarzenia. Utwór Forsytha przypomina na tym etapie typową współczesną opowieść sensacyjną, w której na pierwszy plan wysuwa się dynamiczna, pełna zwrotów akcja – i to głównie na niej koncentruje się uwaga odbiorcy.

Narrator powraca jednak następnie do swojej roli przepowiadającego przyszłość, wieszcząc, że para protagonistów spożywa w jaskini swój „pierwszy i ostatni wspólny posiłek" (Forsyth 2001: 388). Podobnie jak w pierwszej części utworu, los bohaterów znowu zostaje więc przypieczętowany, jeszcze zanim dojdzie do ich rozstania, a narrator buduje napięcie, nie zdradzając, co dokładnie ma się zdarzyć. Co więcej, po raz kolejny opowieść ta zostaje spowita aurą niesamowitości, a ponowne przeniesienie akcji z cywilizowanego świata w obszar gór, gdzie ma miejsce pościg za Benem, sprawia, że współczesny racjonalizm ściera się z romantycznym – i, wydawałoby się, już nieaktualnym – spojrzeniem na rzeczywistość. Szczególnie widoczne jest to w rozmowie, jaką prowadzą starszy leśnik oraz szeryf, zaniepokojony nietypowym gwałtownym spadkiem temperatury w górskiej dziczy:

> – Co się tu u diabła wyprawia?
>
> – Weźmie mnie pan za wariata, szeryfie. […] W tym miejscu terytoria Kruków stykają się z ziemiami ludu Szoszonów. Dawno temu, jeszcze przed nadejściem białego człowieka, staczane tu były zażarte bitwy. Indianie wierzą, że duchy wojowników, którzy w nich polegli, wciąż wędrują po tych górach; uważają to miejsce za magiczne.

> – Piękna tradycja. Ale co z tą cholerną pogodą?
>
> – Uprzedzałem, że to zabrzmi idiotycznie. Oni mówią, że czasami przychodzi tu również Wszechobecny Duch i przynosi ze sobą Chłód Wielkiego Snu, którego żaden człowiek nie jest w stanie przetrzymać. To oczywiście dziwaczna anomalia klimatyczna, moim zdaniem jednak powinniśmy się wycofać. Zamarzniemy przed wschodem słońca, jeśli tu zostaniemy (Forsyth 2001: 390).

Jeszcze raz romantyczne postrzeganie świata i wiara w legendy zostają tu więc sprowadzone do zabobonu, w który nie warto, a wręcz nie wypada wierzyć we współczesnych czasach. Zdaje sobie z tego sprawę nawet sam leśnik, który wprawdzie odwołuje się do starych legend, ale stara się zaznaczyć swój dystans wobec nich („Weźmie mnie pan za wariata”, „Uprzedzałem, że to zabrzmi idiotycznie”, „To oczywiście dziwaczna anomalia klimatyczna”). Paradoksalnie jednak to nie racjonalizm triumfuje w finale opowiadania. Zgodnie z przewidywaniami leśnika z gór schodzi bowiem lawina, odcinając prowadzącym pościg dostęp do ukrywających się protagonistów[4]. Kiedy natomiast szeryf wkracza w końcu do jaskini, znajduje tam dziewczynę w stanie hipotermii oraz szczątki mężczyzny, pochodzące – jak wskazują resztki jego odzieży i broni – sprzed wieku. Co istotne, nastrój niesamowitości i tajemnicy zostaje tu podtrzymany, a nawet wzmocniony przez narratora, który nie tłumaczy tego, co zaszło w jaskini, a jedynie niczym reporter ogranicza się do lakonicznego podania suchych faktów związanych z badaniem znalezionych szczątków:

> W zakładzie medycyny sądowej w Bozeman przeprowadzono dogłębne badania znaleziska. Ustalono, że szkielet należy do mężczyzny, który miał sześć stóp wzrostu i był niewątpliwie obdarzony ogromną siłą fizyczną.
>
> Na kościach nie stwierdzono żadnych pęknięć ani śladów po ranach, które mogłyby doprowadzić do śmierci, przyjęto więc, że nastąpiła ona z powodu wychłodzenia organizmu.
>
> Dentystę zaintrygowały zęby; równe, białe, bez najdrobniejszego ubytku. Sądząc po nich, mężczyzna w chwili śmierci liczył sobie dwadzieścia kilka lat.
>
> Pozostałymi szczątkami zajęli się naukowcy. Badania metodą C-14 wykazały, że materia organiczna, koźla skóra i futro z całą pewnością pochodzą z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku.
>
> Zagadką pozostawały kołczan, strzały, łuk i toporek. Z badań przeprowadzonych tą samą metodą wynikało, że wykonane zostały całkiem niedawno. Przyjęto, że jakaś grupa pielęgnujących tradycje przodków Indian, która odwiedziła ostatnio jaskinię, pozostawiła te przedmioty w darze zmarłemu dawno mężczyźnie (Forsyth 2001: 397).

---

[4] Lawina, dwukrotnie odgradzając przebywających w jaskini głównych bohaterów od świata zewnętrznego, pełni w opowiadaniu funkcję łącznika między światem XIX- i XX-wiecznym, niejako umożliwiając protagoniście podróż w czasie czy wręcz ją wywołując i stając się swoistą zapowiedzią zdarzeń nadprzyrodzonych.

W podobnym, pozbawionym subiektywnego komentarza dziennikarskim stylu narrator podaje też informację o nieudanych poszukiwaniach rzekomo zbiegłego Bena: „Po przesłuchaniu leżącej w szpitalu dziewczyny poszukiwania jej porywacza przerwano. Prasa spekulowała, że być może mężczyzna zostawił ją na pewną śmierć w jaskini, a sam zjechał pod osłoną nocy na drugą stronę gór i zaszył się w dziczy Wyoming" (Forsyth 2001: 397). Narrator pozwala więc odbiorcy samodzielnie odpowiedzieć na pytanie, do kogo należały szczątki z jaskini i co stało się z Benem. Jednocześnie pośrednio opowiada się za wyjaśnieniem całkowicie nieracjonalnym, w duchu romantyzmu, bo tylko takie zresztą wydaje się tu odpowiednie. Mimo że narrator przytacza ekspertyzy uczonych i dociekania prasy, oczywiste jest, że nie traktuje ich poważnie, jak również nie oczekuje, że uwierzy w nie czytelnik, który przecież zdaje sobie sprawę, że tajemniczy mężczyzna nie zmarł w XIX wieku, nowej broni nie przynieśli mu współcześni Indianie, a Ben nie pozostawił dziewczyny w jaskini i nie ukrył się sam w górach. W ten sposób racjonalne spojrzenie na rzeczywistość zostaje w opowiadaniu ostatecznie zdyskredytowane, natomiast triumfuje wiara w legendy, przepowiednie, reinkarnację itp. Warto też zauważyć, że – zgodnie z zasadami romantycznego stylu – tajemnica Bena i Szepczącego Wiatru nie zostaje jednak całkowicie odkryta, gdyż np. nie do końca wiadomo, jak doszło do podróży bohatera w czasie, kim był nieznajomy starzec wieszczący protagonistom ponowne spotkanie czy co dokładnie stało się w górskiej jaskini we współczesnej części opowiadania. Co więcej, narrator ostatecznie komplikuje tę opowieść jej końcowym zdaniem, opisującym Szepczący Wiatr stojącą nad bezimiennym grobem Bena: „Powiew wiatru od gór odchylił połę jej długiego płaszcza, odsłaniając czteromiesięczne uwypuklenie brzucha" (Forsyth 2001: 399). Wszelkie próby racjonalnego wyjaśnienia przedstawionych zdarzeń – chociażby w kategoriach snu czy fantazji bohaterów – stają się zatem bezzasadne, gdyż oczekiwane przez dziewczynę dziecko Bena to wystarczający powód, by uwierzyć w prawdziwość tego, co dziwne i niesamowite. Podobnie jak w przypadku wielu romantycznych narracji, zakończenie utworu niczego tu nie wyjaśnia, a w rezultacie odbiorca jest pozostawiony sam sobie z niemożliwą do rozwikłania egzystencjalną zagadką.

1.2. Ludowe podania i romantyczne opowieści

Tajemniczość i romantyczny styl *Szepczącego Wiatru* wynikają nie tylko z zastosowania w opowiadaniu określonych narracyjnych strategii, lecz także z tego, że utwór Forsytha, poza oczywistymi odwołaniami do tradycji westernu czy prozy sensacyjnej, wielokrotnie nawiązuje – choć niebezpośrednio – do słynnych romantycznych opowieści zainspirowanych ludowymi legendami i podaniami. Sama idea podróży bohatera w czasie,

mimo że często wykorzystywana we współczesnej literaturze popularnej, zwłaszcza w konwencji *science fiction* i *fantasy*[5], w *Szepczącym Wietrze* szczególnie nawiązuje do tradycji romantycznej, gdyż opowiadanie to jest niejako nowszą wersją wspomnianego wcześniej utworu *Rip Van Winkle* Irvinga. I nie chodzi tu jedynie o motyw przeniesienia się protagonisty w przyszłość, ale też o fabularny zarys opowiadania, który w swojej pierwszej części zdradza wyraźne pokrewieństwo z utworem amerykańskiego pisarza. By je dostrzec, wystarczy krótko prześledzić i porównać kolejne zdarzenia opisane w obydwu opowiadaniach.

Utwory *Szepczący Wiatr* i *Rip Van Winkle* wykazują wiele podobieństw:

1) Nawiązują do przeszłości – starych opowieści, legend.
2) Zostały osadzone w rzeczywistości kształtujących się jeszcze Stanów Zjednoczonych.
3) Kluczowa część ich akcji rozgrywa się w górach, do których dociera prostolinijny i dobroduszny protagonista.
4) W obydwu opowiadaniach o zmierzchu ukazuje mu się tajemniczy starzec, a następnie bohater zasypia.
5) Kiedy się budzi, dostrzega zmiany w otoczeniu, które wywołują jego zdziwienie.
6) Z rozmów z napotkanymi ludźmi stopniowo wnioskuje, że przeniósł się o wiele lat w przyszłość.
7) W opowiadaniu zostaje przytoczona legenda o duchach, które ukazują się w górach. Pojawia się również teoria, że protagonista cierpi na zaburzenia psychiczne.
8) Tajemnica jego podróży w czasie nie zostaje odkryta, a narrator sugeruje – choć niejednoznacznie – odrzucenie racjonalnych wyjaśnień na rzecz wiary w zjawiska nadprzyrodzone.

Tabela 3. *Rip Van Winkle* i *Szepczący Wiatr* – podobieństwa i różnice fabularne

Element fabuły	***Rip Van Winkle***	***Szepczący Wiatr***
Odwołanie do przeszłości i dawnych opowieści	Narrator podaje źródło swojej opowieści: „Z papierów pośmiertnych Dietricha Knickerbockera” (Irving 1971: 3)	Narrator przytacza legendę o bitwie nad rzeką Little Big Horn i zapowiada, że zna jej prawdziwą wersję

[5] Wymienić tu można m.in. Card 1997; Chmielewska 2008; Gabaldon 2015; Norton 2000a; 2000b; Pilipiuk 2012; Pratchett 2012; Sapkowski 2001d; Willis 1996 i wiele innych. Warto jednak zaznaczyć, że motyw podróży w czasie, chociaż pojawia się w wielu utworach literatury popularnej, zazwyczaj nie wiąże się w nich z przedstawieniem czarnoromantycznej wizji świata.

Element fabuły	***Rip Van Winkle***	***Szepczący Wiatr***
Czas i miejsce akcji	Czasy kolonialne i krótko po zdobyciu niepodległości przez USA, góry Kaatskill	Lata 70. XIX wieku i 70. XX wieku, Montana
Sytuacja protagonisty	Wędrówka w górach w poszukiwaniu samotności	Wędrówka w górach – ucieczka Bena i Szepczącego Wiatru przed plemieniem Indian i amerykańskim wojskiem
Tajemnicza postać w górach	Starzec w dawnym stroju holenderskim i grupa mężczyzn grających w kręgle	Starzec przypominający indiańskiego szamana
Sen protagonisty	W górskiej kotlinie, po wypiciu trunku przekazanego przez starca	W górskiej jaskini, podczas zejścia lawiny
Sytuacja protagonisty po przebudzeniu	Dociera do swojego miasteczka; dowiaduje się, że przeniósł się o dwadzieścia lat w przyszłość	Dociera do Fortu Heritage – rekonstrukcji fortu z XIX wieku; dowiaduje się, że przeniósł się o sto lat w przyszłość
Legenda o duchach	Legenda o pojawiających się w górach duchach Hendricka Hudsona i jego załogi	Legenda o pojawiających się w górach duchach indiańskich wojowników, którzy niegdyś polegli tam w bitwach
Sposób wyjaśnienia tajemnicy	Brak jednoznacznego wyjaśnienia; narrator pośrednio sugeruje, by wierzyć w legendę o duchach	Brak jednoznacznego wyjaśnienia; narrator pośrednio sugeruje, by wierzyć w legendę o duchach

Źródło: opracowanie własne autorki

Szepczący Wiatr jest, jak wynika z powyższego zestawienia obydwu utworów, napisaną na nowo romantyczną opowieścią, podobnie jak *Rip Van Winkle* odwołującą się do ludowych wierzeń i przekazywanych z pokolenia na pokolenie legend. Tak samo jak w amerykańskim utworze, w opowiadaniu tym podkreślona jest niejednoznaczność sytuacji bohatera oraz zamanifestowany prymat wiary w to, co niewytłumaczalne, nad racjonalnym postrzeganiem rzeczywistości. Co więcej, również tutaj niezwykłe zdarzenia rozgrywają się w oddaleniu od cywilizacji, a góry stają się przestrzenią magiczną i niesamowitą, sprawiającą wrażenie zawieszonej w czasie. Są łącznikiem pomiędzy przeszłością i przyszłością, a także miejscem, w którym bohaterowie obcują z duchami. Jedyną wyraźną różnicą między dwoma opowiadaniami jest ich nastrój: w utworze Irvinga – humorystyczny, w duchu *Light Romanticism*, natomiast w *Szepczącym Wietrze* – posępny, gdyż u Forsytha na „lekką" opowieść w stylu Irvinga zostaje nałożona inna, zakorzeniona w budzących grozę ludowych podaniach, z których inspirację czerpał (i czerpie nadal) czarny romantyzm. W drugiej części *Szepczącego Wiatru* odradzająca się po

stu latach miłość głównych bohaterów nierozerwalnie splata się bowiem ze śmiercią, co przywodzi na myśl romantyczne i preromantyczne ballady, na czele z *Lenorą* Bürgera, która – podobnie jak powieść gotycka – była XVIII-wiecznym zwiastunem romantyzmu i jego mrocznej estetyki.

Rozgrywająca się współcześnie część opowiadania Forsytha nie jest wprawdzie dokładnym odwzorowaniem słynnej niemieckiej ballady. Nie pojawia się tam ani motyw wzywania przez bohaterkę utraconego narzeczonego, który nie powrócił z wojny, ani też protagonista nie ukrywa swojej tożsamości, by w finale utworu okazać się upiorem powracającym z zaświatów. W *Szepczącym Wietrze* można jednak odnaleźć istotne elementy nawiązujące do schematu fabularnego *Lenory*, jak również kojarzące się z nią sceny-obrazy, które – na nowo odmalowane w opowiadaniu – sprzyjają wykreowaniu jego romantycznej atmosfery. Zaczynają pojawiać się one w *Szepczącym Wietrze*, gdy protagonista zdaje sobie sprawę, że przeniósł się w XX wiek i, wspominając przepowiednię starca z gór, poszukuje przyrzeczonej mu Czejenki – jak jednak podejrzewa, na próżno:

> W połowie miesiąca czarny pies rozpaczy zaczął podgryzać Bena Craiga. Starał się, jak mógł, wmawiać sobie dalej, że Wszechobecny Duch nie oszukał go, nie zdradził, ale coraz mniej w to wierzył. Czy dziewczyna, którą kochał, również obdarowana została przekleństwem życia? Nikt ze współmieszkańców fortu nie wiedział, że on podjął już decyzję. Jeśli do końca lata nie odnajdzie ukochanej, dla której posłuchał rady łowcy wizji, wróci w góry i z własnej ręki zada sobie śmierć, by połączyć się z nią w świecie duchów (Forsyth 2001: 330).

Ben, wątpiąc w sens swojej podróży w czasie oraz w możliwość ponownego odnalezienia Szepczącego Wiatru, zwraca się też przeciwko niebiosom, przez które czuje się zdradzony: „[…] przepełniająca go wściekłość znalazła w końcu ujście. Zatrzymał się jak wryty, wzniósł do nieba zaciśnięte pięści i wykrzyczał: – Okłamałeś mnie, Meh-y-yahu! Okłamałeś mnie, staruchu! Kazałeś czekać i zostawiłeś w tej dziczy, odrzuconego przez ludzi i Boga!" (Forsyth 2001: 331). Wadzenie się bohatera z wyższymi siłami – tutaj przedstawionymi w postaci ducha z indiańskich wierzeń – oraz rzucanie poważnych oskarżeń pod adresem Boga to jeden z głównych motywów charakterystycznych dla *Lenory*, uruchamiający zresztą dalszą sekwencję wydarzeń w balladzie. W *Szepczącym Wietrze* bluźnierstwa wypowiedziane przez zrozpaczoną Lenorę zostają włożone w usta Bena, który – podobnie jak bohaterka utworu Bürgera – wątpi w Boską dobroć i w to, że dane mu jeszcze będzie spotkać utraconą ukochaną osobę, oraz zapowiada własną śmierć, jeśli nie dojdzie do owego spotkania. Ben staje się zatem, tak jak Lenora – a także wielu podobnych do niej bohaterów dzieł romantycznych – buntownikiem, bez wahania rzucającym wyzwanie samym niebiosom. Podobnie jak w niemieckiej balladzie, również w opowiadaniu Forsytha oskarżenie to niemal natychmiast spotyka się też z reakcją sił wyższych. Benowi jeszcze raz ukazuje się na moment starzec z gór,

co można interpretować jako napomnienie ogarniętego rozpaczą bohatera[6], a następnie dochodzi do spotkania protagonisty z Szepczącym Wiatrem, którą Ben zauważa wśród tłumu (podczas gdy w *Lenorze* narzeczony puka do drzwi domu tytułowej bohaterki). Można uznać, że – tak samo jak Lenora – Ben, wadząc się z Bogiem, prowokuje dalszy rozwój wydarzeń, co jednak nie może prowadzić do szczęśliwego zakończenia opowieści – a przynajmniej pozostaje to kwestią dyskusyjną.

W dalszej części utworu Forsytha wielokrotnie przewija się też znany z niemieckiej ballady obraz powracającego z zaświatów (a tutaj przybywającego z przeszłości) jeźdźca na koniu, wiozącego ze sobą swoją narzeczoną. Dwoje bohaterów wpisuje się wówczas w role dobrze znane z *Lenory*. Na propozycję galopującego konno Bena: „Szepczący Wietrze, idź ze mną w góry i zostań moją żoną!" (Forsyth 2001: 338) wahająca się wcześniej dziewczyna odpowiada: „Tak, Benie Craigu, pójdę z tobą!" (Forsyth 2001: 339), co przypomina sytuację opisaną w utworze Bürgera, gdy bohaterka, nie zważając na konsekwencje, postanawia udać się w podróż z zagadkowym i niepokojącym ją przybyszem[7]. Co znamienne, mimo że akcja tej części *Szepczącego Wiatru* rozgrywa się współcześnie, dwoje protagonistów sprawia wrażenie przeniesionych w XX-wieczną scenerię wprost ze starej ballady. Ben pozostaje w swoim stroju z XIX wieku, Szepczący Wiatr, porwana przez bohatera w trakcie własnego ślubu z innym mężczyzną, ma na sobie białą suknię, a ucieczka ich obojga jest ukazana w bardzo podobny sposób, jak ma to miejsce w *Lenorze*:

> Rosebud w ciągu paru sekund przeszła z kłusa w cwał, a potem w galop. Jeździec, ściskając cugle lewą ręką, wychylił się w siodle, otoczył prawym ramieniem smukłą, obleczoną w jedwab kibić panny młodej i poderwał dziewczynę w powietrze. W mgnieniu oka przesunęła się przed nim, przerzucając nogę przez zrolowaną bawolą skórę, wślizgnęła się za niego, obłapiła go ramionami w pasie i przywarła do jego pleców.
>
> Koń, ani na moment nie zwalniając kroku, pomknął dalej, przesadził białe ogrodzenie i pogalopował w prerię [...] (Forsyth 2001: 354)[8].

---

[6] W *Szepczącym Wietrze* zostaje wspomniane jedynie, że na Bena „spojrzały [...] nieskończenie smutne oczy, osadzone w starczej twarzy [...]. Łowca wizji pokręcił powoli głową" (Forsyth 2001: 331). W *Lenorze* natomiast odpowiadający temu fragment ballady zostaje bardziej rozbudowany, gdy złorzeczącą bohaterkę stara się najpierw w obszernym dialogu napomnieć matka, a dopiero potem jest mowa, przynajmniej pośrednio, o reakcji Stwórcy, czyli o spełnieniu życzenia Lenory.

[7] U Bürgera również pada przyjęta przez dziewczynę propozycja jeźdźca: „Chodź, odziej się i oknem w noc – / Na mego konia za mnie skocz! / Sto mil nas dzisiaj czeka, / łożnica jest daleka!" (Bürger 1963: 48); w wersji oryginalnej: „Komm, schürze, spring und schwinge dich / Auf meinen Rappen hinter mich! / Muß heut noch hundert Meilen / Mit dir ins Brautbett eilen" (Bürger 1957: 193).

[8] Por. fragment z *Lenory*: „Piękną włożyła suknię w lot, / na konia zwinnie skoczy. / Liliowych rączek ciasny splot / już jeźdźca w pół otoczył. / I hura! Hura! hop-hoc-hoc! / Wściekłym galopem poszli w noc. / Koń z jeźdźcem dyszy, zgrzyta, / skry sypią się z kopyta" (Bürger 1963: 48); w wersji oryginalnej: „Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang / Sich

Mknący na koniu jeździec i dziewczyna stają się tu więc postaciami archetypowymi, które autor przenosi na karty swojego opowiadania z ludowych podań i ballad, podobnie jak czynili to romantycy[9].

Mroczna estetyka ponownie zbliżająca *Szepczący Wiatr* do *Lenory* jest również wykorzystana w kluczowym fragmencie opowiadania, gdy para bohaterów zostaje o świcie znaleziona przez szeryfa w górskiej jaskini:

> Zobaczył tylko jakiś wzgórek na podłodze, nic więcej. Wszedł ostrożnie, żeby mu się przyjrzeć. Kiedyś była to chyba zwierzęca skóra, ale zdążyła już przegnić i spleśnieć ze starości. Po futrze nie został ślad, rozłaziła się w rękach, kiedy ją unosił.
>
> Pod skórą leżała dziewczyna w jedwabnej białej sukni ślubnej, kaskada zesztywniałych na mrozie czarnych włosów opadała jej na ramiona. Wyglądała tak, jakby spała w małżeńskim łożu. Ale dotknąwszy jej, stwierdził, że jest zimna jak marmur (Forsyth 2001: 392).

Zgodnie z zasadami romantycznego stylu piękno młodej dziewczyny w ślubnym stroju jest tu kontrastowo zestawione z oznakami śmierci, a jaskinia, tak jak mogiła w *Lenorze*, staje się dla protagonistów zarówno łożem małżeńskim, jak i grobowcem. Podobnie jak Lenora, Szepczący Wiatr, decydując się na ucieczkę z tajemniczym jeźdźcem, bezpośrednio styka się ze światem zmarłych, do którego w istocie należy jej wybranek. Jest to podkreślone, tak samo jak w niemieckiej balladzie, poprzez budzący grozę – czy wręcz wywołujący estetyczny szok – szczegółowy opis tego, co nieoczekiwanie stało się z ciałem bohatera oraz jego konia:

> Szkielet konia leżał na boku. Był obrany do czysta ze skóry, ciała, mięśni i ścięgien. Zniknęły też włosy z ogona i grzywy; prawdopodobnie posłużyły ptakom za budulec na gniazda. Ale zęby, choć starte na niewyszukanej równinnej paszy, tkwiły w szczękach. Uzda sparciała niemal na proszek, lecz w pysku błyszczało stalowe wędzidło. [...]
>
> Kilka kroków dalej leżał na wznak szkielet mężczyzny. Wyglądało na to, że śmierć zabrała go we śnie. Z ubrania nie zostało prawie nic, do żeber przywarły przegniłe strzępy koźlej skóry. Policjant rozpostarł koc i zaczął układać na nim, kosteczka po kosteczce, te doczesne szczątki (Forsyth 2001: 394–395).

Tak jak u Bürgera, opowieść o ucieczce pary protagonistów przeradza się w finale w „teatr okropności”, gdzie prawda o bohaterze jest przekazana odbiorcy za pośrednictwem ponurego w swojej wymowie obrazu śmierci i rozkładu.

---

auf das Roß behende; / Wohl um den trauten Reiter schlang / Sie ihre Lilienhände; / Und hurre hurre, hopp hopp hopp! / Ging’s fort in sausendem Galopp, / Daß Roß und Reiter schnoben / Und Kies und Funken stoben” (Burger 1957: 193).

[9] Por. analizę ludowego „wątku Lenory” w balladzie Bürgera i polskiej literaturze romantycznej przeprowadzoną przez Janion 1993: 15–35.

Atmosfera grozy związana z tą sceną zostaje natomiast stłumiona i wyciszona poprzez przepełniony melancholią epilog opowieści, w którym ma miejsce pogrzeb szczątków Bena, a stojący nad jego grobem ksiądz odmawia modlitwy[10]. O ile jednak w *Lenorze* podobne zakończenie służy przekazaniu odbiorcy morału („nie należy wadzić się z Bogiem, ale się modlić"), w *Szepczącym Wietrze* zostaje raczej wyrażone romantyczne przekonanie, że niektóre tajemnice muszą pozostać nieodkryte: nikt, poza Szepczącym Wiatrem, nie wie, czyje szczątki są pochowane w bezimiennym grobie, a ona sama nie zdradza nikomu swojego sekretu.

Utwór Forsytha jest więc, jak wynika z powyższej analizy, połączeniem wątków i motywów pochodzących z dwóch istotnych dla kultury amerykańskiej i europejskiej opowieści o podróży w czasie Ripa Van Winkle i o Lenorze, które – mocno zakorzenione w ludowych podaniach i legendach – niewątpliwie wpłynęły na ukształtowanie romantycznego stylu w literaturze obydwu obszarów. Co więcej, bliższe przyjrzenie się opowiadaniu dowodzi, że wykorzystanie tego stylu we współczesnej literaturze popularnej może przyczynić się do oryginalności utworu i nadania mu dodatkowego metafizycznego wymiaru. Gdyby bowiem pozbawić *Szepczący Wiatr* wspomnianych odniesień do romantyzmu, byłby to po prostu western czy zwykłe opowiadanie sensacyjne, którego głównym tematem jest policyjny pościg za przestępcą. Wykorzystanie elementów romantycznego stylu sprawia natomiast, że jest to opowieść nie tylko o wiecznej miłości, lecz także o tajemnicach bytu, nurtujących zarówno romantyków, jak i współczesnego człowieka.

2. *Krew na placu Lalek*

Utworem zbudowanym na podobnej zasadzie i nawiązującym do romantycznego stylu, choć pozornie bardzo różnym od *Szepczącego Wiatru*, jest wydana w 2011 roku polska powieść pt. *Krew na placu Lalek* Krzysztofa Kotowskiego, autora prozy sensacyjnej, w którą wplata on elementy fantastyki, *science fiction*, a także psychologii i filozofii. Akcja *Krwi na placu Lalek* rozgrywa się we współczesnych czasach, w miejscach, które – powszechnie znane, jak centrum Warszawy – niekoniecznie kojarzą się z romantyczną niesamowitością, a jednak mogą stać się równie niezwykłe i tajemnicze, jak choćby stolica Francji w powieści *Les mystères de Paris* [Tajemnice Paryża] Eugène'a Sue z 1843 roku (Sue 1987)[11]. Historia opowiadana w utworze

---

[10] Por. zakończenie *Lenory*: „Już ciało ziemia trawi – / Duszę niech Bóg wybawi!" (Bürger 1963: 52); w wersji oryginalnej: „Des Leibes bist du ledig; / Gott sei der Seele gnädig!" (Burger 1957: 196).

[11] Warto jednak zaznaczyć, że z Warszawą również związane są „romantyczne" i mroczne legendy, np. o tragicznie zmarłej aktorce Marii Wisnowskiej, której duch rzekomo do dziś uka-

Kotowskiego rozpoczyna się na obrzeżach małego miasta, w niezamieszkanym starym pałacu, gdzie w zrujnowanym wnętrzu, na pokrytej piaskiem i tynkiem podłodze, budzi się młoda kobieta o imieniu Maria. Przypomina sobie, jak się tam znalazła i ze zdumieniem dostrzega, że jest przy niej mała dziewczynka, która prosi ją o pomoc. Dziecko nie umie jednak powiedzieć, dlaczego trafiło samo w to opuszczone miejsce. Chociaż Maria przypomina sobie, że znalazła się w miasteczku, poszukując swojej zaginionej córki, nikt zdaje się nie pamiętać, że o nią wcześniej pytała. Kobiety nie poznają też warszawscy sąsiedzi, jej dotychczasowe mieszkanie zajmują zupełnie obcy ludzie, a policja nie znajduje żadnych danych na jej temat. Co gorsze, wydaje się, że każdy, z kim kiedykolwiek rozmawiała, po chwili zupełnie zapomina o istnieniu zarówno jej, jak i towarzyszącej jej dziewczynki. By wyjaśnić tę zagadkę, Maria rozpoczyna prywatne śledztwo, którego finału nie spodziewają się ani ona, ani mający do czynienia z jej sprawą policjanci.

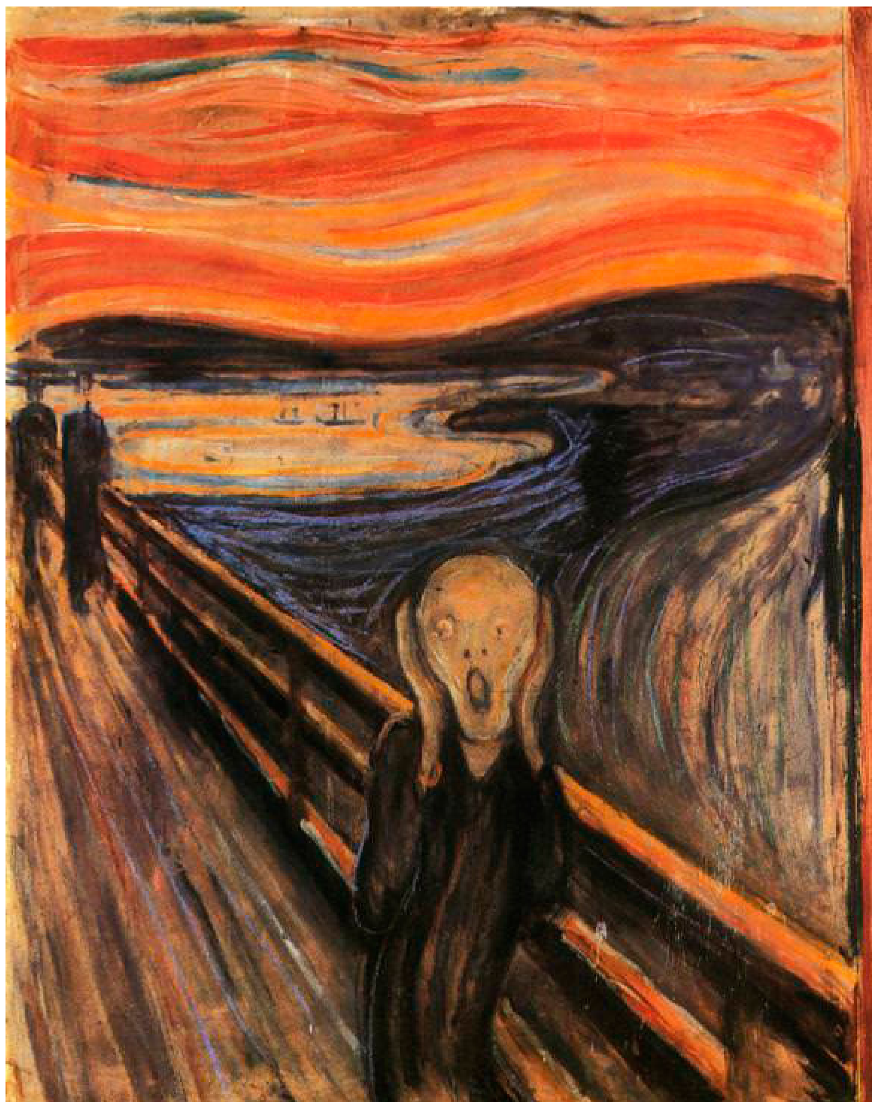
W powieści tej, podobnie jak *Szepczącym Wietrze*, również pojawia się kilka planów narracyjnych. Pierwszy, typowy dla prozy kryminalnej, związany jest z policyjnym śledztwem w trzech sprawach: nieznanej tożsamości protagonistki, zagubionej dziewczynki z pałacu, a także grupy zaginionych dzieci. Drugi, nieco bardziej złożony, koncentruje się wokół postaci głównej bohaterki, samodzielnie poszukującej rozwiązania swojego problemu, co pozwala wyodrębnić w utworze elementy zarówno powieści psychologicznej (proces odkrywania prawdy o sobie), jak i *science fiction* (tłumaczone naukowo zagadnienie podróży w czasie i przestrzeni), a także nawiązujące do stylu romantycznego (metafizyka, niesamowitość, ingerencja sił wyższych w zaburzony przez człowieka porządek wszechświata). Mroczna tajemnica, będąca głównym tematem powieści, jest odkrywana stopniowo – co zresztą charakterystyczne dla prozy kryminalnej – a sprzyja temu specyficzna konstrukcja utworu, m.in. jej narracja.

2.1. Odkrywanie tajemnicy: policyjne śledztwo i „pamiętnik lub dziennik”

Na to, że utwór Kotowskiego jest utrzymany w klimacie romantycznej opowieści o niepokojących, a nawet budzących grozę sekretach bytu, wskazuje już motto utworu – fragment zapożyczony z dziennika Edvarda Muncha, odnoszący się do

---

zuje się przy ul. Nowogrodzkiej, o klątwie rabina, którego zjawa miała skutecznie utrudniać budowę „Błekitnego Wieżowca” powstającego po II wojnie światowej na miejscu zburzonej Wielkiej Synagogi, czy o pojawiającym się w willi Arpada Chowańczaka na Mokotowie duchu Hanki – młodej dziewczyny zastrzelonej w czasie Powstania Warszawskiego przez Niemców, gdy zrywała róże dla swojego ukochanego (zob. Vargas, Zych 2015: 92, 94). Mit związany z Powstaniem Warszawskim wzmaga też aurę tajemniczości Warszawy. Wykorzystał to np. Graham Masterton w powieści *The Chosen Child* [Dziecko ciemności]; zob. Masterton 2013.



Ilustracja 12. Edvard Munch, *Skrik* [Krzyk]. Źródło: https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp#prettyPhoto (dostęp 14.08.2019)

jego słynnego obrazu: „…i chmury zaszły krwistą czerwienią. / Poczułem krzyk, który przeszywał naturę…” (Kotowski 2011: 5). Słowa te wywierają na odbiorcy podobne wrażenie jak samo płótno skandynawskiego artysty. Zostaje w nich wyrażona alienacja anonimowej ludzkiej jednostki, odczuwającej nieokreślony bliżej lęk przed otaczającym światem, jawiącym się jako obcy i groźny. Nawiązanie poprzez motto do dzieła reprezentującego ekspresjonizm to zarazem zwrot ku romantyzmowi, z którego estetyki ów nurt przecież wyrastał i czerpał inspirację. Motto powieści zdaje się zatem zapowiadać, że tajemnica w niej ujawniana jest na tyle niezwykła, iż przerazi tego, kto spróbuje ją odkryć. Podobną rolę odgrywają też tytuły-motta nadane poszczególnym fragmentom utworu. Niewątpliwie mają one wzbudzić zainteresowanie odbiorcy, a czasem także go zaniepokoić. Nawiązują np. do stylu ludowej ballady, która opowiada o zbrodni i/lub zjawiskach nadprzyrodzonych: „nad niewielką rzeką, / przy mostku ze starych kamieni, / gdzie trawa rosła wysoka…” (Kotowski 2011: 7)[12], do prozy kryminalno-detektywistycznej: „Szpital / Sina plama na suficie / Wiadro pełne wody” (Kotowski 2011: 9), „Śmierć sprzed / trzydziestu pięciu lat” (Kotowski 2011: 200) czy do gotyckiego romansu: „Dom za ścianą lasu / Zagadka za orzechowym obrazem” (Kotowski 2011: 88). Niekiedy zawierają też budzącą zdziwienie metaforę: „Komisariat / Policjant porośnięty mchem / Małe okno” (Kotowski 2011: 30).

Tajemniczy nastrój utworu budowany jest jednak przede wszystkim poprzez sposób opowiadania o tym, co się zdarzyło. W *Krwi na placu Lalek* przez cały czas przeplatają się dwie relacje: narratora trzecioosobowego, który snuje opowieść z punktu widzenia dwóch policjantów, Dareczka i Szuchcika, badających sprawę Marii, oraz pierwszoosobowego, czyli samej protagonistki, która opisuje swoje doświadczenia w „pamiętniku albo dzienniku” (Kotowski 2011: 20 i następne) – jak zostaje to określone w powieści za każdym razem, gdy przytaczany jest fragment napisany przez Marię. W relacjach tych przekazywana jest jedynie cząstkowa wiedza na temat badanych wydarzeń, gdyż odbiorca odkrywa tajemnicę wraz z bohaterami, by – jak przystało na powieść kryminalną – dotrzeć do prawdy dopiero pod koniec utworu. O tym, że nie jest to śledztwo w sprawie pospolitego przestępstwa, świadczą jednak wypowiedzi narratorów, w których zostają odzwierciedlone zdezorientowanie, niepewność, a nawet strach poszczególnych bohaterów. I tak scena otwierająca powieść nie przedstawia dokonanej zbrodni czy jej śladów, jak zwykle ma to miejsce w prozie kryminalnej. Zostaje jedynie ukazany człowiek błądzący po błotnistej łące:

> Ciało chudego, przerażonego człowieka przeszywały potworne dreszcze. Buty niemal zupełnie przesiąkły wodą, na co nie zwracał już teraz najmniejszej uwagi. Wciąż powoli się cofał…

---

[12] Por. niektóre wersy z ballad Mickiewicza, np. z *To lubię*: „Spójrzyj Marylo, gdzie się kończą gaje, / W prawo łóz gęsty zarostek, / W lewo się piękna dolina podaje, / Przodem rzeczułka i mostek” (Mickiewicz 1993: 85–86); czy z *Liliji*: „Zbrodnia to niesłychana, / Pani zabija pana; / Zabiwszy grzebie w gaju, / Na łączce przy ruczaju, / Grób liliją zasiewa, / Zasiewając tak śpiewa: / Rośnij kwiecie wysoko, / Jak pan leży głęboko” (Mickiewicz 1993: 107).

> Pod mostkiem niknęło światło, za to wzmagał się szum wody opływającej kamienie. To w to miejsce przerażony człowiek patrzył półmartwym spojrzeniem, nad którym prawie nie miał już władzy. W dłoni trzymał jednak kurczowo gruby zeszyt w twardej oprawie. Szarpnął płaszcz, wyrywając guziki. Zamarł. Nabrał głęboko powietrza, jakby w obawie, że za parę sekund zabraknie mu tchu. Schował zeszyt pod płaszczem. Zrobił zaledwie parę kroków, gdy to, co do tej pory widział, zaczęło niknąć w nieokreślonej mgle, która spłynęła na niego nagle i właściwie znikąd. Upadł miękko na trawę. Mostka nie stracił z pola widzenia do końca. Gdy leżał na ziemi, niczego już nie czuł (Kotowski 2011: 7–8).

Opis ten wskazuje jedynie, że mężczyzna ujrzał coś, co budzi przerażenie, jednak nie zostaje to ani dokładnie pokazane, ani też nazwane. Podobnie jak w niektórych opowiadaniach Poego, bohater doświadcza tu uczucia, które można określić mianem „niewypowiedzianej grozy" (*unspeakable horror*; zob. Stoehr 1979: 317–332) – a więc styka się ze zjawiskiem tak niesamowitym i zatrważającym, że nie daje się ono opisać, a skrajną reakcją na nie jest utrata przytomności[13]. Scena ta staje się zatem prologiem powieści – zapowiedzią niezwykłych wydarzeń, z którymi będą mieli do czynienia protagoniści.

Sytuacja ta zostaje tylko częściowo wyjaśniona w drugiej scenie, gdzie pokazany jest odzyskujący przytomność w szpitalu policjant oraz odwiedzający go dwaj koledzy z komisariatu. Pojawia się tu opis tego, co widział bohater, jednak opowieść ta nie przypomina typowej relacji z miejsca przestępstwa:

> Ona tam była... [...] Leżała pod mostkiem... Widziałem jej twarz... Była martwa... [...] Widziałem ją! Ona tam była! Patrzyła na mnie tymi swoimi martwymi oczami. Leżała bez życia. Chwilę później, jakby za pstryknięciem palca, wyparowała... Odwróciłem wzrok tylko na parę sekund. Rozejrzałem się dookoła. Nic, pustka. Z jednej strony wielka łąka aż po horyzont. Z drugiej jakieś zaorane pola. Nawet jednego drzewa. Tylko kilka sekund, a gdy znowu tam spojrzałem... Nic... Nikogo... Wy też nie znaleźliście żadnych innych śladów ani na drodze, ani na trawie, ani na polach, prawda? Tylko ślady mojego wozu (Kotowski 2011: 14–17).

Mimo że wypowiedź policjanta do pewnego stopnia obrazuje wydarzenia, które miały miejsce na łące – w niewytłumaczalny racjonalnie sposób zniknęła stamtąd kobieta, narrator, przedstawiając jego punkt widzenia, prowadzi tu grę z odbiorcą. Po pierwsze, nie wiadomo bowiem, na ile wiarygodnym świadkiem jest opowiadający, zważywszy na stan, w jakim się znajduje. Po drugie, nawet jeśli opowieść jest prawdziwa, powstaje pytanie, w jaki sposób należy ją wyjaśniać. Tak jak w *Szepczącym Wietrze*, pojawia się tu zderzenie właściwego policji racjonalnego postrzegania rzeczywistości z faktem, że opisywane zjawisko zdaje się należeć do kategorii nadprzyrodzonych. Policjanci słuchający relacji kolegi od początku negują tę drugą

---

[13] Por. np. zakończenie wspomnianych już opowiadań Poego *Ligeja* i *Czarny kot*, a także *The Imp of the Perverse* [Bies przewrotności] (Poe 2010: 67–74).

możliwość: „Nikt nie zgłosił zaginięcia. Nie ma ciała. Jeśli będziemy się upierać, wyślą nas do wariatkowa” (Kotowski 2011: 18); „Jesteśmy glinami, a nie Archiwum X!” (Kotowski 2011: 18); „Tu nie ma czego się złapać, a musi być jakieś wytłumaczenie […]. W co mamy uwierzyć?! W duchy i wniebowzięcia na pastwiskach?! Zawsze na końcu się okazuje, że jest logiczne wyjaśnienie. Teraz też tak będzie” (Kotowski 2011: 19). Nie zostaje tu więc postawione, jak w typowej prozie kryminalnej, pytanie „Kto zabił?”, ale raczej „Czy w ogóle doszło do przestępstwa?” oraz „W jaki sposób należy tłumaczyć to zdarzenie?”.

Struktura powieści komplikuje się następnie jeszcze bardziej, gdyż pojawiają się w niej fragmenty z dziennika Marii, z którego treścią zapoznają się policjanci w ramach śledztwa. Podobnie jak motto utworu, pierwsza notatka narratorki stanowi zapowiedź odkrycia przerażającej tajemnicy, co sugerują określenia związane ze strachem, naturą, piekłem itp.:

> […] Żebyście mieli choć mgliste pojęcie o tym, o czym ja teraz już wiem… […] powoli doszłam do tego, co właściwie na początku wydawało się *niewyobrażalne*. Wystarczy, jeśli powiem, że tu chodzi o *najpotworniejszy strach*? Nie sądzę. Więc zanim usłyszycie moją historię, może warto przez chwilę zastanowić się, czym tak naprawdę jest świadomość… Czy samo posiadanie jej jest równoznaczne z tym, że kiedykolwiek się urodziłeś lub umarłeś? Czy miałeś, jak wszystko, swój początek? Czy jednak nie… bo jakiś *chybiony demiurg*, a może *bardziej szalona, niż myśleliśmy – natura*, stworzyła cię wyłącznie dla jakiejś małej konieczności. Nie uniwersalnej, lecz pozornie zespolonej z istotami podobnymi do ciebie, wyłącznie dla… spełnienia konieczności. A reszta to zwykłe przywidzenie, nieprawda, kłamstwo… Do tego zaszczepiono ci świadomość, pamięć. Ale za tym wszystkim stoi *tajemnica*, która może okazać się *piekłem niezdolnym do pojęcia*. Nie rozumiecie? Te zdania wydają wam się bez sensu? Ja też nie rozumiałam, aż wreszcie odkryłam to, o czym być może nikt z was *nie ma najmniejszego pojęcia*. Tego wam najbardziej zazdroszczę [podkreślenia autorki] (Kotowski 2011: 20–21).

Fragment ten można uznać za odpowiednik sceny rozgrywającej się na łące, gdy policjant traci przytomność, zobaczywszy coś, czego nie potrafi pojąć. I tym razem jest mowa o odczuciu nieopisanej grozy, zmienia się jednak zaprezentowany punkt widzenia i sposób przekazania tych wrażeń. Podczas gdy tam strach bohatera był ukazany za pośrednictwem obrazu opisanego przez narratora, tutaj sama protagonistka mówi o swoim przerażeniu wywołanym odkryciem tajemnicy, posługując się podobną retoryką jak narratorzy w opowiadaniach Poego[14]. Tak jak w utworach amerykańskiego autora,

[14] Por. fragment z *Williama Wilsona*: „Zdaje mi się […], iż nikt jeszcze tak jak ja nie cierpiał. Dotychczasowe me życie – nie byłoż ono istotnie snem? A teraz, kiedy godziny moje są już policzone, czyż nie jestem pastwą grozy i tajemnicy, poczętej z najupiorniejszej pod słońcem wizji?” (Poe 2010: 99) czy z *Berenice*: „A potem – a potem wszystko staje się tajemnicą i zgrozą, powieścią, która się nie chce wypowieścić” (Poe 2010: 74).

wypowiedź narratorki jest tu niejasna i zagmatwana, pojawiają się w niej emfatyczne określenia odczuwanego lęku, a całość przypomina przedśmiertne wyznanie kogoś, kto zetknął się z sekretem zbyt mrocznym, by móc o nim mówić. Również tutaj odbiorca nie może mieć pewności, że opowieść ta jest wiarygodna, gdyż niespójny styl wypowiedzi może wzbudzać wątpliwości co do psychicznego stanu bohaterki.

Akcja utworu rozwija się następnie dwutorowo, gdyż sceny ukazujące śledztwo policji są przez cały czas przeplatane kolejnymi obszernymi relacjami z dziennika Marii, która rozpoczyna swoją opowieść od momentu przebudzenia się w starym pałacu i znalezienia zagubionej dziewczynki – Justysi, by następnie opisać poszukiwania własnej tożsamości, jak się wydaje, nikomu nieznanej. Obie te narracje wzajemnie się uzupełniają, stopniowo przybliżając odbiorcę do poznania prawdy, jednak w każdej z nich zostaje zaprezentowany inny sposób postrzegania świata i rozwiązywania zagadki związanej z protagonistką i dzieckiem. Jeśli wziąć pod uwagę wyłącznie relację trzecioosobowego narratora, opisującego policyjne dochodzenie, *Krew na placu Lalek* okazałaby się dość typową powieścią kryminalną, w której triumfuje racjonalizm. Pojawia się sprawa do zbadania, zajmujący się nią policjanci analizują przebieg zdarzeń, by w końcu odkryć, kto za nimi stoi i schwytać przestępcę – w utworze tym jest to problem zaginionych dzieci porywanych przez organizację zamieszaną w handel ludźmi. Działania owej przestępczej siatki zostają w powieści wykryte i udaremnione, rozwiązana jest także sprawa zagubionej dziewczynki, będącej niedoszłą ofiarą grupy zatrzymanych.

Na tę warstwę utworu nałożona jest jednak druga, o wiele bardziej skomplikowana, którą można określić mianem „romantycznej". Wiąże się ona z postacią Marii i jej tajemnicą, niepokojącą zarówno ją samą, jak i policjantów zapoznających się z treścią dziennika i prowadzących osobne śledztwo w tej sprawie. Bohaterka ta wpisuje się w szereg dziwnych, niekiedy budzących niepokój romantycznych postaci pochodzących „znikąd" i sprawiających wrażenie niedostosowanych do otoczenia, jak choćby wspomniany wcześniej Bartleby z opowiadania Melville'a czy Ben z *Szepczącego Wiatru*. Zostaje to jednak w pełni ujawnione dopiero w końcowej części powieści. Ponieważ losy Marii poznajemy za pośrednictwem jej własnej relacji, początkowo protagonistka wydaje się zwykłym człowiekiem, jakich wielu. Wiadomo, że ma rodzinę – mówi m.in. o swojej córce i matce, mieszka w Warszawie, znana też jej jest przeszłość, o której szczegółach bohaterka opowiada w dzienniku. Jedyne, co budzi podejrzenia w stosunku do jej osoby, to fakt, że – jak zostało już wspomniane – Marii nie rozpoznaje nikt z jej otoczenia, natomiast osoby, które się z nią stykają, zaraz potem zapominają o tym, jak gdyby taka sytuacja nigdy nie miała miejsca. Niejednoznaczność tych zdarzeń zostaje dodatkowo spotęgowana przez to, że odbiorca, jako czytelnik dziennika, widzi wszystko oczami bohaterki, która bezskutecznie szuka racjonalnego wyjaśnienia tego, co ją spotyka:

> Dlaczego coś mi mówiło, że za chwilę znajdę się w sytuacji, której absurdalność mnie przerośnie, nie będę w stanie logiką umysłu, jaką dysponuje zwykły człowiek, tego pojąć! Ktoś mnie wrabia? Ktoś manipuluje ludźmi, których spotykam? Ktoś wie, dokąd pójdę, co będę próbowała robić, o co walczyć? A może popadam w obłęd?! Nie wiem, co bardziej prawdopodobne (Kotowski 2011: 152).

Maria sama rozważa więc różne możliwości rozwiązania zagadki: przestępstwo, manipulację, a nawet własną chorobę psychiczną. Sprawia to, że można łatwo podważyć wiarygodność jej relacji, tym bardziej że wynika z niej również, iż wcześniej kobiecie zdarzało się nadużywać alkoholu[15].

Ponadto kolejne fragmenty jej opowieści są nieustannie podawane w wątpliwość w momencie, gdy o postępach policyjnego śledztwa zaczyna informować narrator trzecioosobowy. Np. podczas gdy Maria opisuje dystyngowanego starszego dżentelmena, André Prado, który udzielił w swoim dworku schronienia jej i małej Justysi, odkrycie policjantów wydaje się całkowicie przeczyć tej relacji. Sierżant z tamtejszego posterunku zapewnia:

> Rodzina Prado żyła w naszym kraju przez kilkadziesiąt lat. Ich dworek jest tu atrakcją. Służy dzisiaj jako muzeum tych ziem. [...] Ostatnim właścicielem był André Prado. Wychowywał samotnie cztery wnuczki po śmierci ich rodziców. Wszyscy opuścili Polskę w tysiąc dziewięćset dziesiątym roku i nigdy już nie wrócili (Kotowski 2011: 74).

Kustosz muzeum, opowiadając policjantom o życiu André Prado, mówi natomiast: „Urodził się tutaj. W tysiąc osiemset czterdziestym roku” (Kotowski 2011: 53), a potwierdzeniem jej słów jest wiszący w dworku obraz: „Pani kustosz odwróciła się w stronę ściany, na której wisiał niewielki portret mężczyzny. Postać ujęta była z lekkiego profilu. Właśnie obraz siwowłosego mężczyzny o niezwykłym spojrzeniu przykuł uwagę Dareczka. / – To jest André Prado. Portret z początku XX wieku nieznanego autora” (Kotowski 2011: 95–96). W kryminalną powieść zostają w ten sposób wplecione typowe elementy romansu gotyckiego (stary dworek, opowieść z zamierzchłej przeszłości, stary portret i rozpoznanie uwiecznionej na nim osoby), a tym samym sugeruje się odbiorcy możliwość wyjaśniania zagadki w kategorii zjawiska nadprzyrodzonego – nie wiadomo bowiem, jak inaczej traktować kwestię spotkania protagonistki z człowiekiem, który z pewnością już nie żyje. Podobnie z wynikami policyjnego śledztwa są też skonfrontowane informacje Marii na temat jej matki, do której mieszkania docierają Dareczek i Szuchcik. Kobieta ta przyznaje: „Moja młodsza córka, Maria Chorodecka, zmarła w dwie godziny po narodzinach. Trzydzieści pięć lat temu” (Kotowski 2011: 207). Dodaje również: „Nie widziałam ciała [...].

[15] Kiedy Maria budzi się w starym pałacu, przypomina sobie: „Sporo wypiłam poprzedniego dnia, ale jakoś nie miałam kaca. To kretyńskie, a jednak ubiegłej nocy chlałam wódkę z jakimiś menelkami ubranymi w śmierdzące, nieprane od tygodni łachy. Nie miałam pojęcia, kim były. Poznałam je kilka godzin wcześniej w parku, kilkaset metrów stąd” (Kotowski 2011: 24).

Widział je mój mąż. Wierzyłam mu bez reszty do końca jego życia. Jestem całkowicie pewna, że Maria nie żyje" (Kotowski 2011: 208). Nie wiadomo więc, czy bohaterka zna prawdę o swojej córce i czy Maria rzeczywiście zmarła, ale jeśli przyjąć, że tak było, to – podobnie jak przy okazji opowieści o André Prado – pojawia się tu sugestia, że w świat przedstawiony ingerują siły nadprzyrodzone. Przeplatanie się w utworze dwóch narracji, które – jak się wydaje – wzajemnie się wykluczają, powoduje zatem, że odbiorca jest przez cały czas utrzymywany w niepewności co do tego, czy przedstawiona opowieść dotyczy zręcznie zaplanowanego przestępstwa, czy też niewytłumaczalnych racjonalnie zjawisk. Podsumowuje to jeden z policjantów, mówiąc o Marii:

> Nie wiem, dlaczego jej i dziewczynki nikt nie jest w stanie zapamiętać na dłużej niż kilka sekund. Nie wiem, dlaczego spotkały faceta, który od ponad stu lat powinien być trupem, ale jedno wiem [...]: Nieważne! Są na świecie rzeczy trudne do wytłumaczenia i akurat być może my na coś takiego trafiliśmy. Może jednak kiedyś znajdziemy na to jakieś logiczne i w miarę normalne wytłumaczenie (Kotowski 2011: 188).

Co znamienne, rozwiązanie zagadki w *Krwi na placu Lalek* nie jest jednak ani czysto racjonalne, jak w typowej prozie kryminalnej, ani też nie sprawia, że utwór staje się jedną z wielu „opowieści o duchach", za które odbiorca mógłby uznać teoretycznie już nieżyjących André Prado i Marię. Wyjaśnienie tajemnicy sytuuje się bowiem, podobnie jak w wielu „niesamowitych" opowiadaniach Poego, na pograniczu racjonalizmu oraz tego, co niedostępne ludzkiej percepcji[16] – a to sprawia, że powieść Kotowskiego można postrzegać jako mocno zakorzenioną w czarnym romantyzmie.

2.2. *Science fiction*, metafizyka i czarny romantyzm

Tajemnica protagonistki w *Krwi na placu Lalek* jest podobna do sekretu Bena z *Szepczącego Wiatru*. Również tutaj bohaterka nie okazuje się duchem, ale podróżniczką w czasie, jednak – inaczej niż w utworze Forsytha – zostaje to wyjaśnione w sposób naukowy. Maria, szukając wyjaśnienia zagadki związanej z jej osobą, dociera bowiem do profesor Zofii Liebhart, uznawanej za schizofreniczkę ekspertki w dziedzinie psychiatrii czy dokładniej, jak zostaje to określone w utworze, „nowoczesnej filozofii psychiatrycznej" (Kotowski 2011: 242). Powieść nabiera wówczas cech prozy *science fiction*, chociaż

[16] Wystarczy przywołać opowiadanie pt. *Prawdziwy opis wypadku z P. Waldemarem*, w którym niezwykłe zjawiska są tłumaczone w kategoriach naukowych (mesmeryzm), jednak narrator i tak bezpośrednio styka się z mroczną tajemnicą, która go przeraża, a której nie potrafi wyjaśnić; zob. Poe 2010: 227–238.

nieco nietypowej, gdyż skoncentrowanej nie na technicznych wynalazkach i odkryciach z dziedziny nauk ścisłych, ale na tajemnicach ludzkiej psychiki, w tym zagadnieniach świadomości, pamięci itp. Sekrety te są jednak na tyle przerażające, że profesor początkowo nie chce ich zdradzić Marii, otwarcie twierdząc, że prawda ta mogłaby wręcz zabić protagonistkę:

> Umarłabyś. Dosłownie. Nie żartuję. Nie masz pojęcia, kim jesteś i na razie się tym ciesz. Natura, która decyduje o wszystkim, co się dzieje z nami i wokół nas, być może tak zdecydowała. Ja mogę znać prawdę. Ty nie. Kiedy przyjdzie czas, przyznasz mi rację (Kotowski 2011: 265).

Wypowiedź profesor sugeruje więc, że chodzi tu o coś więcej niż jedno z wielu naukowych odkryć i że istnieją tajemnice natury, których ludzka jednostka nie powinna poznawać. Wyraźnie ujawnia się tu zatem charakterystyczne dla czarnego romantyzmu przekonanie, że człowiek, niezależnie od swojej woli, podlega działaniu nieznanych sił, których istoty nie potrafi pojąć. Gdy natomiast zaczyna dążyć do przynajmniej częściowego ich zdemaskowania, przekonuje się, że natura to nie tylko potężna, lecz także złowroga moc, a otaczający go świat jawi mu się jako mroczny, obcy i nieprzyjazny.

Rozwiązanie zagadki protagonistki zostaje następnie ujawnione przez profesor Liebhart. Jak twierdzi uczona w rozmowie z Marią, jest wiele osób, które stają się podróżnikami w czasie i trafiają do równoległego świata, gdzie nie rodzą się ani nie umierają, ale po prostu znikają stamtąd po wypełnieniu swojej misji. Dlatego też nikt nie pamięta o spotkaniach z nimi, gdyż osoby te, będąc przybyszami z innej rzeczywistości, w pewnym sensie wcale nie istnieją. Same nie zdają sobie jednak z tego sprawy, ponieważ została im zaszczepiona pamięć i świadomość, stąd też może im się wydawać, że są zwykłymi ludźmi, mającymi swoją przeszłość i wspomnienia oraz związanymi ze światem „tu i teraz”. Co istotne, teoria ta zostaje w powieści wyjaśniona nie w kategoriach cudu, ale naukowo, za pomocą użytej przez profesor metafory spirali i pociągów:

> – […] Przyjmijmy, że czas to nieskończona liczba spirali przecinających się ze sobą w nieskończonej liczbie punktów. […] A jedna taka spirala to…?
>
> – Jeden cały świat od początku do końca.
>
> – No powiedzmy. Ale wniosek jest dużo bardziej pojemny, jeśli chodzi o interpretacje. Bo mówiąc wprost, znaczy to, że każdy moment czasu istnieje zarówno teraz, jak i zawsze. W każdym momencie naszego istnienia w pozostałej części wielkiej spiralnej figury wszechświata mają miejsce wszystkie inne zdarzenia, jakie mogą i mają się zdarzyć. […] To tak, jakbyśmy sobie wyobrazili miliony pociągów jadących obok siebie, równolegle, w jednym kierunku. Dodajmy do tego, że na przykład nie za bardzo możemy podróżować wzdłuż tego pociągu, bo wagony mają zablokowane drzwi między sobą. My, normalni ludzie, na co dzień mamy możliwość jechania tylko jednym pociągiem, w jednym wagonie,

a to, co po drodze miniemy, to jest właśnie nasze przeżycie. Podobnie jak na czas, nie mamy na to wpływu. Ale jeśli teraz znajdzie się ktoś, kto będzie umiał lub po prostu jakaś siła da mu możliwość nie tylko patrzenia wzdłuż, ale także i wszerz, to zakładając, że w każdym z tych miliona pociągów jedzie kopia tych samych pasażerów, siedzących w tych samych wagonach i robiących to samo, jak odbicie w lustrze, to... [...] Te pociągi nie jadą równo, jak pod linijkę. Na wysokości naszego, na przykład pierwszego wagonu, jedzie w pociągu obok wagon trzeci, a po drugiej naszej stronie – wagon szósty, a jeszcze skład dalej – czternasty i tak w nieskończoność. [...] Więc co się stanie, jeśli ktoś dostanie taką możliwość, żeby przeskakiwać z jednego pociągu do drugiego, chociażby tylko na jednej wysokości.

– Zacznie podróżować w czasie. Oczywiście teoretycznie.

– Właśnie! – wykrzyknęła. – Prosta przenośnia; każdy pociąg to jedna wersja całego świata, każdy inny to jego kopia, tylko lekko przesunięta do przodu lub do tyłu. Każdy wagon to umowna molekuła czasu (Kotowski 2011: 360–362).

Powieść przypomina w tym miejscu filozoficzny traktat, pozornie świadczący o tym, że człowiek jest w stanie wszystko naukowo zbadać i racjonalnie wyjaśnić, a granice poznania przesuwa dużo dalej, niż mogłoby się wydawać. W rzeczywistości jednak prawda ujawniona w *Krwi na placu Lalek* ma pesymistyczny wydźwięk, przynajmniej z punktu widzenia ludzkiej jednostki, gdyż wskazuje na coś zupełnie przeciwnego, czego dowodzą słowa przenikliwej profesor:

[...] nie mamy pojęcia, jaki naprawdę jest świat, nawet ten, który nas bezpośrednio otacza. [...] Dlaczego? Bo nasz mózg umie pracować tylko w określony, bardzo dla nas przydatny, ale niezwykle ograniczony sposób. Umysł nie ogarnia początku ani końca czasu, nie wie, jak wyobrazić sobie początek czy koniec kosmosu, niezależnie od tego, czy to ten sam punkt. [...] Wydaje nam się, że tylko istota rozumna, żyjąca, świadoma, może zmieniać, decydować, wprawiać w ruch. To największy błąd w myśleniu (Kotowski 2011: 363–364).

Zgodnie z romantycznym punktem widzenia człowiek zostaje przy tym ukazany jako narzędzie w rękach surowej wyższej siły, która niezmiennie stwarza, niszczy oraz pilnuje porządku w powołanym przez siebie do życia wszechświecie, a której nikt nawet nie potrafi jednoznacznie określić – może być to natura, Bóg czy przeznaczenie. Ponieważ jednak, jak pokazuje powieść, ludzie noszą w sobie pierwiastek zła, to kiedy ustanowione odgórnie moralne prawo zostaje poważnie naruszone, a tym samym ład wszechświata zaburzony, owa wyższa siła interweniuje, chociaż nie zawsze w zrozumiały sposób:

Czasem prawidłowym rozwiązaniem jest, kiedy wpadnie w ręce policji gang morderców dzieci, a czasem, kiedy... uda im się uciec od kary. Czasem kilkumiesięczne dziecko umiera, a czasem ktoś żyje ponad sto lat. O nasze zdanie

> w sprawie etyki wielka Natura nie pyta. Szczególnie że także i etykę stworzyła (Kotowski 2011: 373).

Dlatego też Maria, nawet nie zdając sobie z tego sprawy, nagle pojawia się w opisywanym świecie po to, by pomóc małej dziewczynce oraz za pośrednictwem swojego pamiętnika naprowadzić policję na trop przestępców porywających dzieci, po czym jej rola się kończy, a bohaterka może po prostu zniknąć. Tak też wyjaśnia jej to spotkany jeszcze raz André Prado, również podróżnik w czasie:

> [...] takie jest prawo tego świata. Chociaż nikt z nas nie zna jego natury, a tylko... jak to w dzisiejszych czasach by powiedziano: „swój wycinek", wszyscy uzupełniamy się nawzajem. [...] Ty pojawiłaś się pewnego ranka w ruinach pałacu, który pamięta więcej niż niejedno długie, ludzkie życie, ja urodziłem się niemal dwieście lat temu. Ale każdy z nas robi to, co nakazuje mu przeznaczenie (Kotowski 2011: 381).

O ile więc wszechświat zostaje w *Krwi na placu Lalek* przedstawiony jako idealny, uporządkowany mechanizm, w razie potrzeby naprawiany poprzez interwencję wyższych sił, o tyle z punktu widzenia protagonistki jest on piekłem, a prawda o roli, jaką odgrywa w nim człowiek, okazuje się zatrważająca. Pojedyncza ludzka istota nie stanowi bowiem jego centrum, ale staje się zaledwie drobnym trybikiem ogromnej machiny – wprawdzie potrzebnym, jednak od początku do końca sterowanym przez tajemniczego, niewzruszonego demiurga. Powoływanym do życia, ale i niszczonym zaraz po spełnieniu swojego zadania. Jak określa to Maria, w słowach André, który odkrywa przed nią prawdę, pobrzmiewa tylko „suchy i bezduszny rozsądek zdjęty z cmentarnych pomników, bezlitosny determinizm [...], trupia pustka" (Kotowski 2011: 377). Protagonistka, jak wielu romantycznych bohaterów dążących do poznania sekretów bytu, odsłaniając je, dostrzega zatem jedynie ciemną otchłań, nicość człowieka oraz demoniczność i bezwzględność natury.

2.3. Odwrócenie schematu powieści kryminalnej

Romantyczne przekonanie o istnieniu tajemnic, które pozostają niedostępne dla ludzkiego poznania, jest też odzwierciedlone za pośrednictwem konstrukcji *Krwi na placu Lalek*. Jak wynika z dotychczasowej analizy, utwór Kotowskiego wykorzystuje przede wszystkim konwencję i schematy powieści kryminalnej, jednak należy zaznaczyć, że w wielu miejscach są one zaburzone lub wręcz całkowicie odwrócone. Przypomnijmy, że w typowej prozie kryminalnej tematem jest przestępstwo (najczęściej morderstwo), są ukazane ślady zbrodni (np. zwłoki), a sprawą zajmuje się detektyw/policjant,

który stara się odtworzyć przebieg zdarzeń i wśród podejrzanych wskazać winnego. W finale opowieści zagadka – kto i dlaczego popełnił przestępstwo? – zostaje rozwiązana, przestępca wskazany i schwytany, a wyjaśnienie zawsze okazuje się racjonalne[17]. Tym samym w przedstawionym świecie przywrócony zostaje pierwotny porządek[18].

W powieści Kotowskiego natomiast, jak zostało wcześniej wspomniane, pojawia się nie jedna, a kilka zagadek, a przywołany schemat jest realizowany bez większych modyfikacji właściwie tylko w obrębie badanej przez policję sprawy uprowadzonych dzieci. Inaczej wygląda to w przypadku zagadki Marii, co można zauważyć już w dwóch początkowych scenach powieści. Zostaje mianowicie przedstawiona sprawa do zbadania (możliwa śmierć kobiety, chociaż nie jest to pewne), jednak nie ma śladów przestępstwa (domniemane zwłoki, które miał zamiar zabezpieczyć policjant, na jego oczach zniknęły w niewytłumaczalny sposób). Inaczej niż w typowej powieści kryminalnej, w *Krwi na placu Lalek* śledztwo rozpoczyna się więc, mimo że nie ma kluczowego dowodu w postaci ciała ofiary – policjanci mają do dyspozycji jedynie jej pamiętnik.

Podobne odwrócenie schematu daje się zauważyć w przytaczanych fragmentach z pamiętnika Marii. O ile w typowej prozie kryminalnej ofiara przestępstwa zapewne odzyskałaby przytomność i uświadomiła sobie, że niczego nie pamięta, tutaj jest wręcz przeciwnie. Maria z łatwością przypomina sobie, jak i dlaczego znalazła się w zrujnowanym pałacu, natomiast niespodziewana amnezja dotyka otoczenie, z którym ma kontakt bohaterka. Stąd też nie pojawiają się – jak zazwyczaj w kryminałach – świadkowie, gdyż każdy, kto zetknął się z Marią, wkrótce o tym zapomina i nie jest w stanie współpracować z policją. Z kolei świadek, którym mógłby być André Prado, okazuje się jedynie od dawna nieżyjącym arystokratą ze starego portretu.

W *Krwi na placu Lalek* zmodyfikowany jest też schematyczny podział ról, w jakich poszczególne typy bohaterów zwykle występują w powieściach kryminalnych. Np. towarzysząca Marii mała Justysia tylko początkowo wydaje się zagubionym dzieckiem, niepotrafiącym nawet podać swego imienia. W istocie okazuje się tajemniczą postacią, niczym dziwne, „wiedzące więcej" dzieci z romantycznej literatury. Jak opisuje to Maria,

> Justysia zadziwiała mnie swoim spokojem i postawą będącą wypadkową znudzenia i skrywanego dobrym wychowaniem, ale jednak – zniecierpliwienia. Tak jakby z góry wiedziała, co za chwilę się stanie. [...] A gdzie lęk zwykłego dziecka,

---

[17] Zaznaczyć trzeba, że dzieje się tak nawet w powieści Arthura Conana Doyle'a pt. *The Hound of the Baskervilles* [Pies Baskerville'ów] z 1902 roku, w której początkowo wszystko wskazuje na to, że istotnie mamy do czynienia ze zjawiskiem nadprzyrodzonym, a nie celowym działaniem człowieka; zob. Doyle 2003. Podobnie to, co wydaje się nieracjonalne, „racjonalizuje" w swoich romansach gotyckich Ann Radcliffe.

[18] Por. Siewierski 1979: 36; Żabski (red.) 2006: 464–471. Szerzej o cechach i wzorcach prozy kryminalnej, jak również ich przemianach w literaturze współczesnej zob. Gemra (red.) 2014.

które musi czuć przecież zagrożenie przed niezrównoważonym zachowaniem dorosłych, niepewną przyszłością i zdumiewającymi wydarzeniami, jakich była świadkiem? Zadziwiające. Nie była przecież kretynką, za którą miałam ją na początku. Sprawiała teraz raczej wrażenie osoby znacznie rozwiniętej ponad wiek, mimo okaleczającej ją afazji. Tak jakby wiedziała znacznie więcej o mnie niż… w tym momencie ja sama (Kotowski 2011: 152–153).

Justysia, wbrew wyobrażeniom o typowym dziecku, niejednokrotnie staje się też przewodniczką Marii w świecie, którego ta nie potrafi zrozumieć. To od niej protagonistka dowiaduje się, że inni ludzie zapominają o istnieniu ich obu, gdy tylko stracą je z oczu – dziewczynka jest bowiem także podróżniczką w czasie, z czego jednak Maria początkowo nie zdaje sobie sprawy. Co więcej, w powieści Kotowskiego kobiety zdają się przejmować role, które w powieściach kryminalnych są zazwyczaj przypisywane mężczyznom. Warto zaznaczyć, że to one, a nie policjanci odkrywają tajemnicę Marii. Protagonistka, która występuje w „tradycyjnej” roli ofiary (to jej zniknięcie badają policjanci), staje się zarazem detektywem, za pośrednictwem swoich zapisków naprowadzającym śledczych na trop we własnej sprawie. Sekret związany z postacią André Prado ujawnia policji kobieta, będąca kustoszem muzeum, natomiast tajemnicę podróży w czasie odkrywa przed Marią nie – jak byłoby można przypuszczać – sędziwy i powszechnie poważany uczony, ale wycofana z czynnego życia zawodowego profesor Zofia Liebhart, którą otoczenie podejrzewa o chorobę psychiczną. Badający sprawę śledczy w istocie nie poznają więc rozwiązania zagadki samodzielnie, jak przystało na detektywów z typowej powieści kryminalnej, a większość odpowiedzi odnajdują w pamiętniku Marii. Zostaje to podkreślone w ostatniej scenie utworu, gdy jeden z nich żartobliwie nazywa kolegę „Holmesem” (Kotowski 2011: 394), co poniekąd sugeruje, że bohaterom tym daleko jest do postaci słynnego detektywa.

Końcowa scena – towarzyskie spotkanie trzech policjantów – stanowiąca epilog powieści, także jest odwróceniem schematu prozy kryminalnej, w której po rozwiązaniu zagadki porządek powinien zostać przywrócony, a winni zatrzymani. Tutaj winnych w sprawie Marii jednak po prostu nie ma, gdyż żadne przestępstwo nie miało miejsca. Ostatecznie triumfuje też romantyczne przekonanie, że są tajemnice, których nie można odkryć, co znajduje potwierdzenie w słowach jednego z policjantów, cytującego Williama Blake’a: „Są rzeczy znane i są rzeczy nieznane, a pomiędzy nimi są drzwi” (Kotowski 2011: 403). Myśl ta zostaje jednak wygłoszona przez bohatera w stanie upojenia alkoholowego, zatem nie przypomina on już przenikliwego śledczego, dążącego do zaprowadzenia ładu w przedstawionym świecie. Ów świat zaś, zamiast – zgodnie ze schematem kryminału – wrócić do swej postaci „sprzed dokonania przestępstwa”, zdaje się chwiać w posadach, gdy po raz kolejny ingeruje w niego nieznana wyższa siła. Policjanci mianowicie nagle, podobnie jak inni ludzie, zapominają całkiem o Marii i jej zagadce, którą mieli zamiar dalej zgłębiać. Odkryta tajemnica staje się więc znowu dla

nikogo niedostępna, a natura triumfuje nad ludzką słabością i nie pozwala by wydarto jej strzeżone przez nią sekrety.

Jak wynika z powyższej analizy, w *Krwi na placu Lalek* realizowane są schematy charakterystyczne dla powieści kryminalnej, jednak autor znacznie je modyfikuje, co sprawia, że kompozycja utworu okazuje się bardziej skomplikowana, niż miałoby to miejsce w przypadku typowej prozy kryminalnej. Widoczne jest to szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę prowadzoną dwutorowo narrację oraz zastosowane przekształcenia poszczególnych typowych dla kryminału postaci, jak również elementów fabuły. Podobnie jednak jak w przypadku *Szepczącego Wiatru*, o oryginalności tego utworu niewątpliwie decyduje przede wszystkim nałożona na wspomniany schemat romantyczno-baśniowa opowieść o podróży w czasie i sekretach natury, zbyt przerażających, by człowiek mógł je odkrywać. Wprowadzenie romantycznej perspektywy jest więc i tutaj istotnym zabiegiem, sprawiającym, że utwór przekracza ramy popularnych schematów i konwencji, przez co staje się atrakcyjniejszy, choć zarazem też bardziej wymagający dla odbiorcy[19].

Zatem mimo iż motyw podróży w czasie czy „światów równoległych" nie kojarzy się wyłacznie z dziełami romantycznymi – zdecydowanie bardziej charakterystyczny jest np. dla literatury *fantasy* i *science fiction* – to jego wprowadzenie w obu omawianych utworach staje się pretekstem, by ukazać przemianę „zwykłych", niczym niewyróżniających się protagonistów w romantyków, usiłujących, choć bez powodzenia, rozwiązać zagadki bytu. W *Szepczącym Wietrze* podróż w czasie odbywana przez głównego bohatera ściśle wiąże się z motywem romantycznej miłości, która trwa bez względu na wszystko. Siła ukazanego tam uczucia jest tak wielka, że pokonuje ono granice czasu i przestrzeni – podobnie jak w *Lenorze* Bürgera, *Morelli* Poego, *Wichrowych Wzgórzach* Emily Brontë czy też w stworzonej w duchu romantycznym ekranizacji *Draculi* w reżyserii Francisa Forda Coppoli z 1992 roku[20]. Z kolei w *Krwi na placu Lalek* romantyczna podróż protagonistki jest w istocie wędrówką w głąb samej siebie, w bezskutecznym poszukiwaniu odpowiedzi na podstawowe egzystencjalne pytania. Chociaż więc analizowane utwory Forsytha oraz Kotowskiego wyraźnie nawiązują do dobrze znanych schematów literatury popularnej, to poprzez odniesienie do czarnoromantycznej wizji świata stają się skłaniającymi do refleksji opowieściami o tajemnicach bytu – intrygujących, ale jednak niedostępnych ludzkiemu poznaniu.

---

[19] Potwierdzałoby to przywoływaną w pierwszym rozdziale tezę Jakuba Z. Lichańskiego, że niektóre utwory i ich autorów powinno się sytuować pomiędzy literaturą „niską" a „wysoką" i właśnie Krzysztof Kotowski należy do takich pisarzy. W *Krwi na placu Lalek* afera kryminalna staje się bowiem punktem wyjścia do całkiem poważnych rozważań z pogranicza fizyki, filozofii i psychologii (Lichański, Michalska, Ziębiński [wywiad] 2018).

[20] W interpretacji Coppoli filmowy *Dracula* jest nie tylko krwiożerczym potworem, jak w powieści Stokera, lecz także romantycznym kochankiem, który po tragicznej śmierci swej wybranki sprzeniewierza się samemu Bogu i staje się wampirem, a następnie wyrusza na poszukiwanie utraconej przed wiekami miłości. Coppola wykorzystuje więc w swoim filmie także „wątek lenorowy", w ten sposób wyraźnie nawiązując do niemieckiego romantyzmu.

ROZDZIAŁ IV

ROMANTYZM I LUDOWOŚĆ W POLSKIEJ LITERATURZE *FANTASY*: *OSTATNIE ŻYCZENIE* I *MIECZ PRZEZNACZENIA* ANDRZEJA SAPKOWSKIEGO ORAZ *DIABEŁ NA WIEŻY* I *ZABAWKI DIABŁA* ANNY KAŃTOCH

Lecz żeby w nocy jechać do jeziora,
Trzeba być najśmielszym z ludzi.
Bo jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą!
Drżę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.

Świteź. Ballada (Mickiewicz 1993: 58)

Związki szeroko rozumianej współczesnej literatury *fantasy* (zob. Żabski [red.] 2006: 149–153) z romantyzmem wydają się oczywiste już na pierwszy rzut oka. Zarówno w literaturze romantycznej, jak i w *fantasy* pojawiają się bowiem wątki i motywy dotyczące magii i zjawisk nadprzyrodzonych, tajemniczy bohaterowie oraz niezwykłe istoty zamieszkujące wykreowane uniwersum: wampiry, strzygi, elfy, krasnoludy, smoki, wiedźmy, diabły, trolle, gobliny, mówiące zwierzęta i wiele innych[1]. Swoiste „pokrewieństwo" literatury romantycznej i *fantasy* nie wynika jednak z tego, że autorzy tej

[1] Przykładem jest m.in. analizowany tu cykl Sapkowskiego o wiedźminie, gdzie występują wspomniane istoty, wspólne dla literatury romantycznej, *fantasy* oraz znanych baśni, będących oczywistą inspiracją dla polskiego autora. Stąd też np. diabeł, czyli postać z ludowych podań i legend, doskonale wpisuje się fantastyczne uniwersum Sapkowskiego (twórca wiedźmina przedstawia jednak diabła w humorystyczny sposób, stąd w kontekście romantyzmu bohaterowi temu najbliżej jest do postaci diabła z Mickiewiczowskiej ballady o pani Twardowskiej; zob. analizę w dalszej części tego rozdziału). Innym przykładem są mówiące zwierzęta, występujące w baśniach i bajkach, ale też u Hoffmanna (powieściowy Kot Mruczysław; Hoffmann 1996) oraz w literaturze *fantasy*, przede wszystkim w *The Chronicles of Narnia* [Opowieściach z Narnii] C. S. Lewisa (C. Lewis 2010). Warto też dodać, że Sapkowski w swoim *Kompendium wiedzy o literaturze fantasy* pod hasłami takimi jak „La Belle Dame sans Merci", „Syreny", „Świtezianki" czy „Wampir" przywołuje cytaty z poezji romantycznej (Adama Mickiewicza, Johna Keatsa, Heinricha Heinego), aby scharakteryzować wymienione istoty, występujące też w literaturze *fantasy*; zob. Sapkowski 2001f: 92, 205–206, 208–209.

drugiej świadomie nawiązują do romantyzmu (chociaż oczywiście nie można też tego zupełnie wykluczyć[2]). *Fantasy* sięga po prostu do tych samych źródeł, z których inspirację czerpał romantyzm: do średniowiecza, a przede wszystkim romansów i arturiańskich legend, do ludowych podań, ballad, do różnorodnych mitów i baśni (zob. Gemra 1998a: 3–18; 1998b: 55–73; Lasoń 1984: 51; Lichański 1998: 125–166; 2000: 139–150; 2010: 5–21; Ratajczak, Trocha [red.] 2009; Trocha 2009). Podobnie jak w literaturze romantycznej, w *fantasy* zapożyczone z nich elementy, często swobodnie połączone i przekształcane, tworzą zupełnie nową opowieść. Tym samym *fantasy* staje się jednym z bardziej wyrazistych przykładów współczesnego zastosowania romantycznego stylu w literaturze popularnej, zarówno europejskiej, jak i amerykańskiej[3].

Echa romantyzmu, a zwłaszcza jego najmroczniejszej odmiany, dają się też zauważyć we współczesnej polskiej *fantasy*[4], co może wydawać się o tyle nietypowe, że – jak zostało podkreślone w pierwszym rozdziale – czarny romantyzm nigdy nie był uważany za charakterystyczny czy też dominujący nurt w polskiej literaturze I połowy XIX wieku, jak również późniejszej. Dlatego też zagadnienie jego obecności we współczesnej *fantasy* warto przeanalizować właśnie na podstawie rodzimych utworów, które niejednokrotnie są uatrakcyjniane poprzez zastosowanie w nich romantycznego stylu, co z kolei spotyka się z aprobatą odbiorców (świadczy o tym sukces autorów i ich prozy). Przykładami takiego – być może nie zawsze świadomego – wykorzystania estetyki czarnego romantyzmu na gruncie polskim są dwa popularne wśród czytelników cykle *fantasy*, w których pojawiają się liczne odniesienia do baśni i mrocznych ludowych legend[5], a także tajemniczy protagoniści o cechach romantycznych bohaterów. Mowa tu o opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie[6] oraz Anny Kańtoch o Domenicu Jordanie – utworach, które dały początek literackiej

---

[2] Np. Anna Kańtoch wspomina o swojej fascynacji czarnym romantyzmem; zob. Kańtoch, Pioruńska [wywiad] 2012.

[3] Na temat związków romantymu i *fantasy* zob. Gray 2009.

[4] O problemach ze zdefiniowaniem pojęcia *fantasy* i o rozwoju tej konwencji literackiej na gruncie polskim zob. Roszczynialska 2009: 10–50.

[5] Jest to jedna z istotniejszych cech czarnego romantyzmu. Podkreśla to Ławski, analizując ten nurt w polskiej literaturze romantycznej: „Można by zapytać, jakich estetycznych środków ima się roztargana «czarna» wyobraźnia, ku jakim prądom historycznie ukształtowanym się zbliża, do jakich uniwersów estetyczno-tematycznych się odwołuje? Bez wątpienia powieści poetyckie i liryki z tego nurtu odwołują się do pierwiastków ludowych, ludowości. Ale jest to ludowość szczególnego typu, z ukrytym potencjałem grozy, prymitywu, pozakulturowego rozpasania" (Ławski 2008: 19–20). Na temat romantycznej ludowości i demonicznej Słowiańszczyzny zob. szerzej Janion 2006.

[6] Odniesienia do romantyzmu, chociaż obecne w całym cyklu o wiedźminie, łącznie z powieściową sagą, szczególnie widoczne są w dwóch tomach opowiadań, gdyż – jak się wydaje – to przede wszystkim one zawierają najwięcej nawiązań do ludowych podań i wierzeń, w tym także polskich. W nich też zostaje przedstawiony romantyczny bohater – Geralt z Rivii. Stąd też opowiadania te będą przedmiotem analizy w tym rozdziale.

działalności obojga pisarzy, zaliczanych obecnie do czołówki twórców rodzimej literatury fantastycznej.

1. *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*

Dwa zbiory opowiadań Sapkowskiego, *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*, zostały po raz pierwszy wydane w 1993 roku[7] i od tamtej pory były kilkakrotnie wznawiane, wraz z następującym po nich cyklem pięciu powieści o wiedźminie (*Krew elfów* – I wyd. 1994; *Czas pogardy* – I wyd. 1995; *Chrzest ognia* – I wyd. 1996; *Wieża Jaskółki* – I wyd. 1997; *Pani Jeziora* – I wyd. 1999)[8]. Postać Geralta staje się spoiwem wszystkich tych utworów, co jest szczególnie widoczne w opowiadaniach. Każde stanowi wprawdzie odrębną historię z odmiennymi bohaterami, ale zarazem jest to całość, będąca opowieścią o kolejnych przygodach wiedźmina, przemierzającego wykreowane uniwersum w poszukiwaniu zagrażających ludziom stworzeń, które protagonista „zawodowo" unicestwia. Co istotne, świat wykreowany przez Sapkowskiego nie jest ukazany jako „czarno-biały", gdyż pojawiają się w nim postaci, których nie można jednoznacznie określić jako pozytywne czy negatywne. Niezwykłe istoty uważane za potwory okazują się niekiedy godne współczucia, a poszczególni bohaterowie, przede wszystkim Geralt, miewają wątpliwości co do tego, czy postępują słusznie. Fantastyczne uniwersum to w opowieści o wiedźminie także swego rodzaju maska, pod którą zostają ukryte jak najbardziej realne problemy współczesnego świata, m.in. dyskryminacja rasowa, przemoc, dewastacja środowiska naturalnego, wymieranie gatunków itp.

Charakterystyczną cechą zarówno powieściowego cyklu, jak i opowiadań o Geralcie są też zawarte w nich liczne literackie aluzje oraz odniesienia do różnorodnych podań i mitów, na co zwraca uwagę właściwie każdy badacz zajmujący się prozą Sapkowskiego[9]. Zależność tę doskonale obrazują zwłaszcza opowiadania. Niemal każde z nich jest oparte na innej legendzie czy baśni, zazwyczaj znanej przeciętnemu odbiorcy, jednak odpowiednio przetworzonej i na nowo zinterpretowanej przez autora. W ten sposób Sapkowski

[7] Wcześniej, począwszy od 1986 roku, pojedyncze opowiadania z tych tomów ukazywały się w czasopismach „Fantastyka" i „Nowa Fantastyka"; zob. „Sapkowski" 2016.

[8] Sapkowski 2001a; 2001b; 2001c; 2001d; 2001e. W 2013 roku ukazała się też kolejna powieść o wiedźminie, *Sezon burz*, ściśle nawiązująca do tego cyklu, choć niebędąca jego kontynuacją (Sapkowski 2013). Zob. również Andrzej Sapkowski 2017 oraz Żabski (red.) 2006: 557–559.

[9] Najszerzej, jak dotąd, opracowała to zagadnienie Katarzyna Kaczor, badając cykl o wiedźminie w kontekście znanych dzieł literatury *fantasy* (m.in. autorstwa Tolkiena), arturiańskich legend, a także współczesnej literatury i kultury popularnej, m.in. filmu; zob. Kaczor 2006. Por. również Gemra 2001: 167–185; Misztak 2005: 12.

wielokrotnie odwołuje się również do romantyzmu: demonicznej ludowości, mrocznych ballad i podań, jakie można odnaleźć – co warto podkreślić – także w polskiej literaturze.

1.1. Folklor i demoniczni bohaterowie

O tym, że cały cykl o Geralcie nie tylko nawiązuje do nurtu czarnego romantyzmu, ale wręcz z niego wyrasta, świadczyć może fakt, że *Wiedźmin* (Sapkowski 2000b: 7–36), pierwsze opowiadanie o zabójcy potworów, jakie powstało, jest po części prozatorską wersją baśni z 1852 roku pt. *Strzyga* Romana Zmorskiego (Zmorski 1902: 75–89), autora bardzo często czerpiącego z rodzimego folkloru i zazwyczaj zaliczanego do „mrocznych" romantyków tworzących na gruncie polskim[10]. Zaznaczyć jednak trzeba, że Sapkowski wprawdzie posłużył się głównymi elementami fabularnymi *Strzygi*, ale zarazem znacząco przekształcił całą opowieść. Jak wskazuje Anna Gemra,

> w trakcie lektury okazuje się, iż Sapkowski historię o strzydze opowiada po swojemu, kpiąc z patosu, wyśmiewając naiwność, polemizując ze stereotypami, odbrązawiając i zrzucając z pomnika ideały: pozbawiając czytelnika złudzeń. Opowiada historię, której realizm jest jawnie skontrastowany z fantastyką baśni, prawdopodobieństwo z nieprawdopodobieństwem (Gemra 2001: 175).

Dlatego też królewnę-strzygę odczarowuje nie biedny sierota, ale wiedźmin – zawodowy pogromca potworów, w nagrodę otrzymuje on nie jej rękę, ale zwykłą zapłatę – pieniądze, natomiast królewna, z której zdjął klątwę, okazuje się niezbyt urodziwą nastolatką o psychice małego dziecka, a nie piękną panną, której poślubieniem protagonista teoretycznie mógłby być zainteresowany (Gemra 2001: 176–177). O ile więc źródło *Wiedźmina*, czyli baśń Zmorskiego, pozostaje kwestią oczywistą, o tyle można uznać, że romantyczne stereotypy zostały w tym opowiadaniu całkowicie odwrócone, zburzone w zderzeniu z zaprezentowaną przez autora realistyczną interpretacją tej historii.

Podobny zabieg Sapkowski stosuje również w pozostałych opowiadaniach, nawiązując do romantyzmu niejako na dwóch poziomach: 1) podobnie jak romantycy, sięga on do ludowych podań, tworząc z nich nowy tekst; 2) zapożycza z nich postaci o demonicznym charakterze (np. upiór, człowiek zamieniony

---

[10] Po ukazaniu się opowiadania Sapkowskiemu zarzucono nawet popełnienie plagiatu, jednak porównanie obu utworów dowodzi, że autor *Wiedźmina* zainspirował się baśnią Zmorskiego, by stworzyć własną, odrębną opowieść. Wspomina o tym m.in. Gemra 2001: 174. Treść *Wiedźmina* i *Strzygi* szczegółowo zestawia w swoim artykule Magdalena Roszczynialska, jednocześnie pokazując wpływ romantycznej baśni na utwór Sapkowskiego, dlatego też to opowiadanie nie będzie tu szerzej analizowane pod tym kątem; zob. Roszczynialska 2003: 257–266, a także Gemra 2001: 175–177.

w potwora, diabeł), a także przekształca baśnie i legendy tak, aby w porównaniu z pierwowzorem stały się bardziej mroczne i niejednoznaczne[11]. Dzięki temu opowiadania te, tak jak *Wiedźmina*, dałoby się porównać do romantycznych ballad, z tą tylko różnicą, że pisanych prozą[12]. Badacze wskazywali już jako inspirację dla utworów Sapkowskiego powszechnie znane baśnie o Królewnie Śnieżce, księciu zaklętym w żabę (Żabim Królu), Małej Syrence, Królowej Śniegu, lampie Aladyna i dżinnie czy o Pięknej i Bestii (zob. m.in. Gemra 2001: 178–180; Kaczor 2006: 117–121). Jednakże źródła opowiadań o Geralcie można też upatrywać, podobnie jak w przypadku *Wiedźmina*, w literaturze polskiej odwołującej się do ludowych podań. Np. zbiór autorstwa Hanny Januszewskiej pt. *Baśnie polskie* (Januszewska 1952) zawiera m.in. aż trzy utwory, których mniej lub bardziej przetworzone elementy pojawiają się u Sapkowskiego w *Ziarnie prawdy*, *Kwestii ceny* i *Krańcu świata* z tomu *Ostatnie życzenie* (Sapkowski 2000b: 43–72; 123–163; 171–212). Co istotne, w każdej ze wspomnianych polskich baśni występują dziwne, tajemnicze postaci z rodzimego folkloru – człowiek-potwór, człowiek zamieniony w zwierzę, diabeł – przeniesione następnie do opowiadań Sapkowskiego i odpowiednio przez niego zmodyfikowane. Analiza związków między baśniami Januszewskiej a opowiadaniami o wiedźminie może więc pokazać, w jaki sposób Sapkowski zapożycza niektóre wątki i motywy, a przede wszystkim jak na nowo kreuje własną, bardziej mroczną i niejednoznaczną opowieść, osnutą na znanych treściach.

1.1.1. *Ziarno prawdy* a baśń *O córce kupca i o potworze*

Baśń Januszewskiej pt. *O córce kupca i o potworze* (Januszewska 1952: 49–65) to polska wersja *Pięknej i Bestii*, której fabułę można streścić w kilku zdaniach. Bogaty kupiec obiecuje przywieźć swojej najmłodszej córce kwiat z zamorskiej podróży. Kiedy wraca do domu, opowiada, jak stał się rozbitkiem i trafił do zaczarowanego zamku potwora o ludzkiej postaci i rybim bądź jaszczurzym pysku. Kupiec zerwał kwiat z jego ogrodu, za co – by ocalić życie – musi oddać bestii najmłodszą córkę. Chcąc uratować ojca, dziewczyna zgadza się zamieszkać w zamku potwora. Ten zdradza jej, że dawniej był morskim rozbójnikiem, na którego pewien obrabowany rybak rzucił czar. Córka kupca, przez wzgląd na dobroć potwora, żałującego swoich czynów, postanawia z nim pozostać, a wtedy czar przestaje działać i bestia odzyskuje ludzką postać.

---

[11] Warto zaznaczyć, że nawiązaniem do romantycznego sposobu tworzenia opowieści są też u Sapkowskiego motta (w romantycznej literaturze stanowiące istotną część utworu), choć pojawiają się one nie w opowiadaniach, ale dopiero w pięciotomowej sadze o wiedźminie. Co więcej, autor często zapożycza je z podobnych źródeł, co romantycy (folklor, baśnie, Biblia, literatura średniowieczna, twórczość Goethego) lub z samej literatury romantycznej (Edgar Allan Poe). Na temat roli motta w cyklu o wiedźminie zob. Roszczynialska 2009: 51–77; o mottach w kontekście romantyzmu zob. szczególnie Roszczynialska 2009: 53–54.

[12] To z kolei zbliża opowiadania Sapkowskiego do amerykańskich utworów romantycznych, które niekiedy są prozatorskimi wersjami starych legend, ballad i podań; por. np. twórczość Washingtona Irvinga, przekształcającego w humorystyczne opowiadanie niemiecką balladę o Lenorze.

Ilustracja 13. Ilustracja Olgi Siemaszko do baśni Hanny Januszewskiej pt. *O córce kupca i o potworze*. Źródło: Januszewska 1952: okładka

W *Ziarnie prawdy* ten baśniowy schemat nie tylko jest odwrócony[13], podobnie jak miało to miejsce w *Wiedźminie*, lecz także baśń zostaje ujęta w klamrę zupełnie nowej opowieści w melancholijnym klimacie czarnego romantyzmu. Podróżnikiem jest tu nie kupiec, a wiedźmin, który przemierzając las, dokonuje makabrycznego odkrycia, wieszczonego przez „gotycką" i złowrogą naturę:

> […] Po drugiej stronie był brzozowy zagajnik, za nim duża polana, wrzosowisko i wiatrołom, wyciągający w górę macki poplątanych gałęzi i korzeni.
>
> Ptaki, spłoszone pojawieniem się jeźdźca, wzbiły się wyżej, zakrakały dziko, ostro, chrapliwie.
>
> Geralt od razu zobaczył pierwsze zwłoki – biel baraniego kożuszka i matowy błękit sukni wyraźnie odcinały się od pożółkłych kęp turzycy. Drugiego trupa nie widział, ale wiedział, gdzie leży – położenie zwłok zdradzała pozycja trzech wilków, które patrzyły na jeźdźca spokojnie, przysiadłszy na zadach. […]
>
> Kobieta w kożuszku i błękitnej sukni nie miała twarzy, gardła i większej części lewego uda. Wiedźmin minął ją, nie schylając się.
>
> Mężczyzna leżał twarzą ku ziemi. Geralt nie odwracał ciała, widząc, że i tu wilki i ptaki nie próżnowały. Nie było zresztą potrzeby dokładniejszego oglądania zwłok – ramiona i plecy wełnianego kubraka pokrywał czarny, rozgałęziony deseń zaschniętej krwi. Było oczywiste, że mężczyzna zginął od ciosu w kark, zaś wilki zmasakrowały ciało dopiero później. […]
>
> Wiedźmin wrócił do trupa kobiety. Kiedy odwracał ciało, coś ukłuło go w palec. Była to róża przypięta do sukni. Kwiat zwiądł, ale nie stracił koloru – płatki były ciemnoniebieskie, prawie granatowe. Geralt po raz pierwszy w życiu widział taką różę. Odwrócił ciało zupełnie i drgnął.
>
> Na odsłoniętym, zdeformowanym karku kobiety wyraźnie widać było ślady zębów. Nie wilczych (Sapkowski 2000b: 43–45).

Opis ten zupełnie nie przypomina pogodnej w gruncie rzeczy baśni, a jego mroczna estetyka kojarzy się raczej z prozą kryminalną czy powieścią grozy, epatującą szczegółami brutalnego morderstwa. Wiedźmin natomiast przez moment wciela się tu w rolę detektywa, który analizuje ślady zbrodni. Jedynym wyraźnym nawiązaniem do legendy o córce kupca i potworze – poza tym, że zabitym okazuje się właśnie kupiec – jest tu róża, choć o bardzo nietypowym kolorze. O ile w baśni była ona purpurowa, a więc tradycyjnie oznaczała miłość, o tyle tu ciemnoniebieski kolor róży, w naturze raczej niespotykany, może kojarzyć się z niezwykłością, magią, tajemnicą, a nawet śmiercią – tym bardziej że niebieski kwiat jest przecież jednym ze znanych symboli romantyzmu[14]. Wprowadzenie tego motywu już na początku utworu

---

[13] Katarzyna Kaczor, analizując *Ziarno prawdy* w kontekście *Pięknej i Bestii*, określa opowiadanie Sapkowskiego mianem „antybaśni"; zob. Kaczor 2006: 117–120.

[14] Symbol ten (*die blaue Blume*) pojawia się w romantyzmie niemieckim, w niedokończonej powieści Novalisa pt. *Heinrich von Ofterdingen* [Henryk von Ofterdingen] z 1802 roku (Novalis 2003), gdzie wiąże się z duchowością i odkrywaniem tajemnic egzystencji. Według

sugeruje zatem, że jego tematem będzie bliżej nieokreślony egzystencjalny sekret, z którym protagoniście przyjdzie się zmierzyć.

Oczywiste odniesienie do baśni pojawia się dopiero w drugiej części opowiadania, w której to wiedźmin – zamiast kupca – dociera do pałacu potwora. Siedziba ta, chociaż także w utworze Januszewskiej ukazywana jako opuszczone zamczysko[15], u Sapkowskiego jest opisana szerzej, jako romantyczna ruina, wśród której uwagę zwracają nietypowe róże:

> […] Za bramą nie było nikogo – wiedźmin widział tylko pusty dziedziniec, zaniedbany, zarośnięty pokrzywą. […]
>
> Dziedziniec z trzech stron okolony był murem i resztkami drewnianych rusztowań, czwartą stanowiła fasada pałacyku, pstrokata ospą poopadanego tynku, brudnymi zaciekami, girlandami bluszczu. Okiennice, z których oblazła farba, były zamknięte. Drzwi również.
>
> Geralt przerzucił wodze Płotki przez słupek przy bramie i poszedł wolno w stronę pałacyku żwirową alejką, wiodącą obok niskiej cembrowiny niedużej fontanny pełnej liści i śmiecia. W środku fontanny, na fantazyjnym cokole, prężył się delfin wykuty z białego kamienia, wyginając w górę obtłuczony ogon.
>
> Obok fontanny, na czymś, co bardzo dawno temu było klombem, rósł krzak róży. Niczym oprócz koloru kwiatów krzak ten nie różnił się od innych krzaków róży, jakie przychodziło oglądać Geraltowi. Kwiaty stanowiły wyjątek – miały kolor indyga, z lekkim odcieniem purpury na końcach niektórych płatków. Wiedźmin dotknął jednego, zbliżył twarz, powąchał. Kwiaty miały typowy dla róż zapach, ale nieco bardziej intensywny (Sapkowski 2000b: 47–48).

Miejsce to przedstawione jest bardzo podobnie jak ogród w *Córce Rappacciniego* Hawthorne'a. Można wręcz uznać, że Sapkowski tworzy swój opis z tych samych elementów: tu również pojawia się otoczona roślinnością stara rezydencja, zrujnowana fontanna, a także krzak z niezwykłymi kwiatami, wydzielającymi mocną woń[16]. Co więcej, w pobliżu ogrodu, tak jak w amerykańskim opowiadaniu, protagonista zauważa tajemniczą dziewczynę, która przypomina mu rusałkę i przejmuje tu baśniową rolę pięknej towarzyszki bestii: „Jej biała powłóczysta suknia kontrastowała z połyskliwą czernią długich rozczochranych włosów spadających na ramiona. […] Twarz miała bladą, oczy czarne i ogromne. Uśmiech – o ile to był uśmiech – znikł z jej twarzy jak starty ścierką" (Sapkowski 2000b: 47). O ile w baśni postać ta jest opisywana jako niewinna i dobra, tutaj niepokoi już sam jej niejednoznaczny wygląd – biała suknia, ale czarne włosy

Słownika symboli błękitny kwiat to „tajemnica, sen, symbol romantyzmu nm., tęsknoty za nieskończenie odległym ideałem"; zob. Kopaliński 1990: 185.

[15] W baśni kupiec przyznaje: „Samotny zamek zdał mi się rzeczą wielką a martwą, służącą sprawom umarłych" (Januszewska 1952: 56).

[16] W opowiadaniu Hawthorne'a woń kwiatu jest ponadto trująca, tu natomiast niezwykłość rośliny ogranicza się tylko do nietypowego koloru i mocniejszego niż normalnie zapachu. Jak zauważa Katarzyna Kaczor, niebieskie róże w *Ziarnie prawdy* są też jednoznacznym nawiązaniem do kwiatów z ogrodu hrabianki Nosferatu w opowiadaniu Angeli Carter pt. *The Lady of the House of Love* [Pani Domu Miłości]; zob. Carter 2000: 177–205; Kaczor 2006: 118.

i oczy, blada cera. Przywołuje on na myśl romantyczne bohaterki: nie tylko piękną, choć niebezpieczną Beatrice z opowiadania Hawthorne'a, lecz także – przede wszystkim – pół-żywe, pół-martwe kobiece postaci z utworów Poego oraz upiorną kochankę z ballady *Die Braut von Korinth* [Narzeczona z Koryntu] Goethego (Goethe 1963: 99–106), wampirzycę z opowiadania *La Morte amoureuse* [Panna młoda z krainy snów] Théophile'a Gautiera (Gautier 1975) czy tajemniczą Panią z wiersza *La Belle Dame sans Merci* Johna Keatsa (Keats 1997: 65–67). Tajemniczość tej postaci zostaje dodatkowo podkreślona, gdy bohaterka nie odpowiada na powitanie wiedźmina i szybko znika w głębi lasu.

Sama baśń o córce kupca i bestii zostaje faktycznie wprowadzona do opowiadania dopiero, gdy wiedźmin spotyka Nivellena – człekokształtną istotę z niedźwiedzim łbem – i spożywa z nim posiłek oraz prowadzi długą dyskusję. Geralt nadal zastępuje tu więc kupca z utworu Januszewskiej, z tą tylko różnicą, że w baśni to kupiec opowiada bestii o swoim życiu[17], zaś w *Ziarnie prawdy* wiedźmin jest raczej słuchaczem, podczas gdy o sobie rozprawia potwór, tym samym odzierając własną postać z wszelkiej tajemniczości. Sapkowski stosuje tu zabieg umieszczenia baśni wewnątrz opowieści, gdyż Nivellen przedstawia Geraltowi swoje losy, mówiąc o tym, jak został zamieniony w bestię oraz jak do jego pałacu dotarł kupiec i ściął niebieskie roże z ogrodu. W ten sposób potwór sam staje się zatem narratorem baśni o „Pięknej i Bestii", chociaż wszystkie istotne elementy jej schematu są zmodyfikowane. W interpretacji Sapkowskiego Nivellen to wprawdzie, podobnie jak w utworze Januszewskiej, przywódca bandy rozbójników, jednak tu jest to młodociany i chorowity „nijaki grubasek o nalanej, smutnej i pryszczatej twarzy" (Sapkowski 2000b: 53), niepotrafiący dowodzić swoją grupą. Klątwę rzuca na niego natomiast w rabowanej świątyni kapłanka, którą Nivellen za namową towarzyszy gwałci, aby „zmężnieć". Gdy bohater zamienia się w bestię, przybywają do niego kolejni kupcy z córkami, jednak każda z nich, otrzymawszy odpowiednie wynagrodzenie, po jakimś czasie opuszcza pałac, a Nivellen nadal pozostaje potworem, co zresztą już mu nie przeszkadza, jako że w nowej postaci okazuje się silny, odważny i wreszcie interesują się nim kobiety. Sapkowski w humorystyczny sposób dodaje więc baśni realizmu, polemizując z jej znanym schematem (por. też Kaczor 2006: 118–120; Gemra 2001: 179).

Finał opowiadania to natomiast swoiste domknięcie romantycznej klamry, w którą została ujęta baśń o córce kupca i potworze. Zapowiedzią tego jest obserwowany przez wiedźmina ponury nocny krajobraz. Bardziej niż z baśnią, kojarzy się on z mrocznymi utworami w rodzaju *Zamku kaniowskiego*, w których dzikość i tajemniczość natury opanowanej przez zło ma – jak określa to Ławski – charakterystyczną dla czarnego romantyzmu, dysharmonijną „dźwiękowo-akustyczną oprawę" (Ławski 2008: 17):

---

[17] Jak relacjonuje córce, „zacząłem na głos prawić o moim życiu, o podróżach, o córkach, o tobie, córeńko najmłodsza. Mówiłem o twoich wędrówkach na przystań, o twoim sercu dla pracujących flisów, sterników, żeglarzy. Nieznajomy słuchał w milczeniu" (Januszewska 1952: 58).

> Okolica była *odludna, dzika, złowrogo nieprzyjazna*. Geralt nie wrócił na trakt przed zmierzchem […]. *W środku nocy* dostrzegł daleko w dolinie *blask ognia*, usłyszał *obłąkańcze wycia i śpiewy*, a także coś, co mogło być tylko *krzykiem torturowanej kobiety*. Ruszył tam, ledwie zaświtało, ale odnalazł jedynie wydeptaną polanę i *zwęglone kości* w ciepłym jeszcze popiele. Coś, co siedziało w koronie olbrzymiego dębu, *wrzeszczało i syczało*. Mógł to być leszy, ale mógł też to być i zwykły żbik. Wiedźmin nie zatrzymał się, by sprawdzić [podkreślenia autorki] (Sapkowski 2000b: 65).

Wzmianki o budzących grozę odgłosach oraz śladach odnalezionych przez Geralta stanowią wstęp do ostatniej sceny, w której „Piękna" z ogrodu bestii okazuje się nie rusałką, ale wampirem-bruxą[18] o imieniu Vereena, próbującym zniewolić umysł Nivellena i rozpocząć panowanie w jego pałacu. Ma tu więc miejsce kolejne odwrócenie schematu: bestia z baśni staje się w tym momencie ofiarą, a niewinna dziewczyna – potworem (por. Kaczor 2006: 118), co zostaje dosłownie pokazane poprzez obserwowaną przez wiedźmina fizyczną przemianę bohaterki: „Na grzbiecie delfina, w kamiennym kręgu wyschniętej fontanny, w miejscu gdzie jeszcze przed chwilą siedziała filigranowa dziewczyna w białej sukni, rozpłaszczał połyskliwe cielsko ogromny czarny nietoperz, rozwierając długą, wąską paszczękę, przepełnioną rzędami igłokształtnej bieli." (Sapkowski 2000b: 68). Inaczej niż w baśni, wampirzyca zostaje też zabita przez Nivellena, a gdy umierając, wyznaje mu miłość, potwór przeistacza się w młodego i przystojnego mężczyznę. Chociaż więc można uznać, że w finale opowiadania dobro triumfuje – bruxa ginie, a klątwa przestaje działać – to nie jest to jednak szczęśliwe zakończenie, typowe dla baśni[19], gdyż para bohaterów nie może być dalej razem i zaledwie jedno z nich przybiera ludzką postać, kosztem egzystencji drugiego. Jest to podkreślone poprzez reakcję Geralta, przyzwyczajonego przecież do widoku zabijanych potworów, i odczarowanego Nivellena, którym martwa bruxa jawi się już nie jako unicestwiona bestia, ale niemalże niewinna ofiara o ludzkich kształtach, budząca litość swoją kruchością: „Wiedźmin pomógł mu wstać, starając się nie patrzeć na drobne, tak białe, że aż przezroczyste ręce, zaciśnięte na żerdzi utkwionej pomiędzy małymi piersiami, oblepionymi mokrą czerwoną tkaniną. Nivellen jęknął znowu. / – Vereena… / – Nie patrz. Chodźmy" (Sapkowski 2000b: 72). W opowiadaniu zneutralizowanie czaru jest zatem osiągalne nie tylko poprzez miłość, jak ma to miejsce w baśni, lecz także poprzez śmierć. Podsumowuje to Geralt, wyjaśniając Nivellenowi, dlaczego klątwa została zdjęta dopiero po zgładzeniu wampirzycy: „Miłość i krew. Obie mają potężną moc" (Sapkowski 2000b: 72). Pogodna baśń staje się więc u Sapkowskiego nie tylko humorystycznie przetworzoną historią bestii, lecz

[18] Jako specyficznemu typowi wampira, nie szkodzi jej światło słoneczne.

[19] U Januszewskiej potwór odzyskuje postać człowieka po okazaniu mu miłości przez dziewczynę, a następnie narrator wspomina, że odczarowany mężczyzna „podawszy jej rękę, powiódł ją do zamczyska. Na wyspie ćwierkały w gajach ptaki. Wstawał piękny dzień" (Januszewska 1952: 63). Baśń zostaje zwieńczona sielankowym opisem wspólnego życia bohatera i jego wybranki.

także melancholijną romantyczną opowieścią o niemożliwej miłości potwora do potwora, która wymaga krwawej ofiary i nie może prowadzić do uszczęśliwienia obojga bohaterów[20].

1.1.2. *Kwestia ceny* a baśń *Żelazne trzewiczki*

Podczas gdy *Ziarno prawdy* jest przykładem przetworzenia całej baśni, niektóre opowiadania Sapkowskiego zawierają jedynie zapożyczony baśniowy motyw, wokół którego zostaje zbudowana dalsza opowieść. Dzieje się tak w przypadku *Kwestii ceny* oraz *Krańca świata*. Opowiadanie *Kwestia ceny* najczęściej kojarzy się z baśnią braci Grimm o księciu zaklętym w żabę (zob. Gemra 2001: 180). Można je też jednak zestawić z utworem Januszewskiej pt. *Żelazne trzewiczki* (Januszewska 1952: 67–85), który jest polską – choć znacznie różniącą się od niemieckiej – wersją tej baśni, czerpiącą z rodzimego folkloru i osadzoną w wiejskich realiach[21].

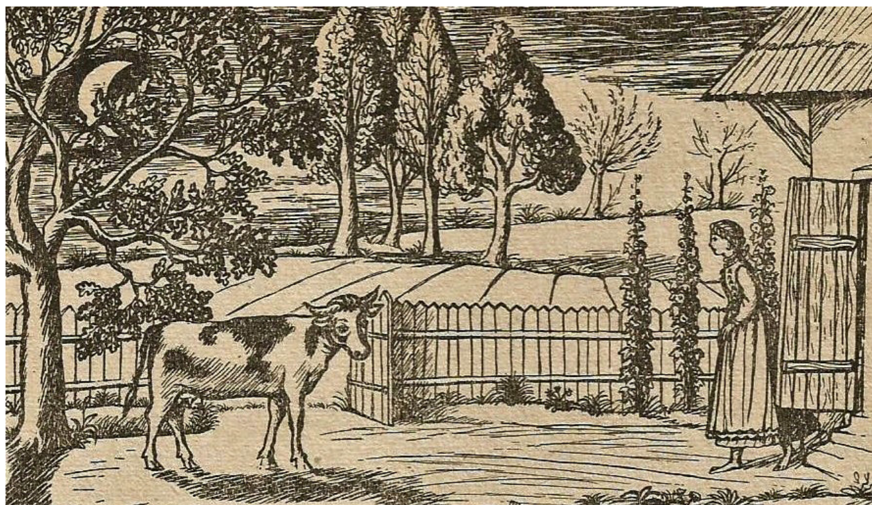
U Januszewskiej główną bohaterką jest córka gospodarza, Jasna. Usiłuje ona zaczerpnąć ze studni wodę dla chorego ojca, jednak woda żąda, by w zamian dziewczyna została jej żoną. Jasna zgadza się, po czym o północy do jej chaty puka „krówka, cała od blasku srebrzysta" (Januszewska 1952: 72), która zamienia się w młodzieńca i przyznaje, że jest tym, kto poprosił Jasną o rękę, gdy przyszła do studni. Przed świtem bohater ponownie przybiera krowią postać i odchodzi. Powtarza się to każdej nocy, aż do chwili, gdy siostra Jasnej, by odkryć sekret młodzieńca, wrzuca do pieca jego krowią skórę. Wtedy bohater wyjawia, że w postaci krówki więzi go czar, który wkrótce przestałby działać, ale ponieważ jego tajemnica została odkryta, musi on udać się na służbę do złej wiedźmy. Dalsza część baśni to podróż Jasnej, która wkłada żelazne trzewiczki i udaje się na poszukiwanie młodzieńca. Po wielu perypetiach dociera do miejsca, gdzie przebywa jej narzeczony, a łącząca ich miłość powoduje, że czar wiedźmy traci moc i bohater może powrócić z Jasną do domu.

Kwestia ceny zostaje osnuta wokół głównego motywu tej baśni, a więc pojawienia się tajemniczego przybysza, którego w zwierzęcym ciele więzi

---

[20] Jak twierdzi Katarzyna Kaczor, „[n]a skutek „urealnienia" baśni niemożliwe staje się pokochanie Bestii przez człowieka, ponieważ ludzie, sugerując się pozorami, nie potrafią dostrzec prawdy i pokochać pomimo odstręczającej powierzchowności. […] tylko bestia jest w stanie pokochać Bestię, nie dostrzega bowiem jej odmienności, będącej zwykle powodem odrzucenia" (Kaczor 2006: 120). Warto też wspomnieć, że podobny motyw miłości dwóch „bestii" pojawia się też we wspomnianej *Córce Rappacciniego*, gdzie piękna Beatrice o trującym oddechu może obcować jedynie z Giovannim, który tak samo jak ona staje się potworem uodpornionym na truciznę i niebezpiecznym dla innych żywych istot. Jednak Beatrice płaci za to życiem, wypijając antidotum od Giovanniego, które okazuje się dla niej zabójcze.

[21] Tak jak u braci Grimm, w *Żelaznych trzewiczkach* pojawiają się motywy: 1) studni, do której zagląda protagonistka; 2) obietnicy poślubienia tego, kto pomaga jej zaczerpnąć wody (u braci Grimm: wydobyć ze studni zabawkę – złotą kulę); 3) przybycia do protagonistki oblubieńca zamienionego w zwierzę, który nie ujawnia swojej prawdziwej tożsamości i oczekuje dotrzymania obietnicy; 4) zdjęcia klątwy z bohatera i jego ślubu z protagonistką.



Ilustracja 14. Ilustracja Olgi Siemaszko do baśni Hanny Januszewskiej pt. *Żelazne trzewiczki*. Źródło: Januszewska 1952: 69

klątwa. Sapkowski swoje opowiadanie obleka jednak w stereotypowy gotycki kostium, gdyż akcja utworu rozgrywa się na zamku w Cintrze, który – jak dowiaduje się wiedźmin – jest nawiedzony: „Straszydło. Mówią, małe garbate, kolczaste jak jeż. Nocą po zamku łazi, brzęka łańcuchami. Pojękuje i stęka w komnatach" (Sapkowski 2000b: 125). Sekret „zjawy" zostaje odkryty w czasie uczty, podczas której zalotnicy ubiegają się o rękę królewny Pavetty, a dołącza do nich tajemniczy rycerz, odmawiający odkrycia swojej twarzy przed północą. Gdy nadchodzi odpowiedni moment, zebranym ukazuje się oblicze bohatera – „potworny pysk" (Sapkowski 2000b: 158) Jeża, który wraz z wybiciem północy odzyskuje ludzkie oblicze. Motyw ten ma więcej wspólnego właśnie z *Żelaznymi trzewiczkami* niż z baśnią braci Grimm, gdyż u Sapkowskiego postać nieznajomego także podlega ściśle ustalonym ograniczeniom: od północy do świtu jest on normalnym człowiekiem, natomiast za dnia Jeżem, który swoim wyglądem przeraża otoczenie. W opowiadaniu jest on także ofiarą klątwy, jednak – inaczej niż w utworze Januszewskiej – nie wie, kto i dlaczego ją na niego nałożył. Trzeba też zaznaczyć, że w *Kwestii ceny* bohater ten zostaje przedstawiony nieco inaczej niż w baśni, i nie chodzi tu jedynie o to, w jakie zwierzę zamienia się o świcie. Podczas gdy u Januszewskiej przybiera on postać łagodnej krówki, budzącej raczej ciekawość niż strach protagonistki[22], tutaj Jeż jest kolejnym z potworów, które licznie występują w opowiadaniach Sapkowskiego. Mroczny klimat opowiadania zostaje więc w ten sposób podtrzymany, a nawet wzmocniony. Budzące grozę

[22] Podobnie w baśni braci Grimm pojawiająca się żaba nie przeraża swoim wyglądem, a w królewnie budzi nie tyle strach, co raczej odrazę; zob. Grimm, Grimm 1982: 19–22.

pojawienie się bohatera na uczcie dałoby się bowiem porównać z ukazaniem się przerażającej zjawy w powieści gotyckiej, zwłaszcza że Jeż początkowo skrywa swoje oblicze, tym bardziej niepokojąc biesiadników.

Z baśnią Januszewskiej opowiadanie Sapkowskiego łączy też kwestia relacji między Pavettą a Jeżem. Tak samo jak w *Żelaznych trzewiczkach,* bohaterka jest tu przyrzeczona nieznajomemu, chociaż obietnica ta nie pochodzi, jak w baśni, od niej samej, a od jej ojca, który niegdyś w rewanżu za wyświadczoną przez Jeża pomoc zgodził się przekazać mu to, czego nie spodziewa się zastać w domu – a czym okazała się nowonarodzona córka[23]. Warto jednak podkreślić, że – podobnie jak u Januszewskiej – bohaterka dobrowolnie przystaje na potajemne schadzki z zaczarowanym nieznajomym[24], o czym po fakcie dowiadują się goście zebrani na uczcie, a w końcu postanawia oddać mu rękę. Tym samym klątwa zostaje zdjęta, jednak zakończenie opowiadania nie jest tak jednoznaczne jak w przypadku baśni, gdzie nic nie przesłania szczęścia pary protagonistów. U Sapkowskiego historia ta zatacza krąg, gdy wiedźmin, powołując się na kwestię przeznaczenia, w zamian za uratowanie życia Jeżowi upomina się o przekazanie mu tego, co bohater już posiada, a o czym nie jeszcze nie wie – i oczywiście chodzi tu o dziecko, którego oczekuje Pavetta.

Wzmianki o roli przeznaczenia, które często pojawiają się w utworach o wiedźminie, są tym, co odróżnia opowiadanie Sapkowskiego od baśni i co nadaje tej historii mroczny wydźwięk. O ile w utworze Januszewskiej poszczególne zdarzenia są w większości konsekwencją decyzji bohaterów[25], o tyle w *Kwestii ceny* niemal wszystko, co się dzieje, to właśnie wynik działania przeznaczenia, będącego nieznaną siłą, która steruje poczynaniami postaci, i – jak zostaje podkreślone w opowiadaniu – jest potężniejsza „od królewskiej woli" (Sapkowski 2000b: 138). Dlatego też nawet gdy Pavetta dobrowolnie postanawia pozostać z Jeżem (tylko za jej zgodą może być wypełnione Prawo Niespodzianki), już po chwili przeznaczenie daje o sobie znać, przekazując wiedźminowi prawo do jej jeszcze nienarodzonego dziecka. Również Geralt, upominając się o „niespodziankę", zapowiada, że wróci do Cintry, by przekonać się, czy przeznaczenie było dla niego łaskawe. Zatem podczas gdy w *Żelaznych trzewiczkach* finał baśni to po prostu pochwała dobroci Jasnej i jej wierności danemu słowu, w zakończeniu *Kwestii ceny* pojawia się zupełnie inne prze-

---

[23] Jest to nawiązanie do odrębnej baśni o dziecku-niespodziance, gdyż, jak wskazuje Anna Gemra, „Sapkowski nigdy nie poprzestaje na przywołaniu wyłącznie jednej opowieści źródłowej. Korzeni tego tekstu można poszukiwać również w baśni Antoniego Glifiskiego *O dobrym kmiotku, jego synu Niespodzianku i o Madeju*. W obu osią fabularną jest Prawo Niespodzianki, polegające na tym, że uratowana z ciężkiej opresji osoba dobrowolnie przyrzeka wybawcy, że odda mu to, co zastanie po powrocie do domu, a czego się nie spodziewała. W ten sposób ma się zrealizować przeznaczenie" (Gemra 2001: 180).

[24] Zupełnie inaczej niż w baśni braci Grimm, gdzie królewna nie ma zamiaru spełnić obietnicy i odrzuca towarzystwo żaby, jednak zostaje zmuszona do tego, by z nią przebywać.

[25] Jasna postanawia złożyć obietnicę wodzie, dotrzymać jej i spotykać się z zaczarowanym młodzieńcem, a także wyruszyć na jego poszukiwania.

słanie, typowe dla romantycznego postrzegania rzeczywistości. Bohaterowie nie mają większego wpływu na swoje życie, są w istocie marionetkami, podlegającymi tajemniczej mocy, określanej przez Geralta jako „ślepy los" (Sapkowski 2000b: 149), który decyduje o ich szczęściu lub klęsce. Świat przedstawiony w opowiadaniu jest więc o wiele bardziej skomplikowany niż w baśni, a kwestia nagrody otrzymanej za czynione dobro czy kary poniesionej za zło przestaje być oczywista i jednoznaczna.

1.1.3. *Kraniec świata* a *Baśń żołnierska*

Podobnie jak w przypadku *Kwestii ceny*, pojedynczy motyw wyjęty z ludowej legendy staje się fundamentem jeszcze innego opowiadania Sapkowskiego. W *Krańcu świata* pojawia się mianowicie wyraźne echo *Baśni żołnierskiej* Januszewskiej (Januszewska 1952: 111–122). W utworze tej autorki protagonistą jest żołnierz, otrzymujący w zamian za swój dobry uczynek czarodziejską torbę, w której na jego życzenie może na zawsze zniknąć każda rzecz lub istota. Bohater przeżywa kolejne przygody, a ostatnią z nich jest rozprawienie się z dwoma diabłami, grasującymi w jego wsi i uprzykrzającymi życie gospodarzom. Jeden z chłopów relacjonuje żołnierzowi:

> Opodal wsi, w starych łozach zamieszkały dwa diabły wiejskie i okrutnie nam szkodzą. Jeden z nich zwie się Leń, a gdy się ziewając w tej łozinie przeciąga, słychać to aż we wsi i wtedy odechciewa się nam wszystkim roboty. Drugi zaś diabeł zowie się Tchórz. Ten, gdy tam, w rokitach ze strachu zębami dzwoni, słychać to dzwonienie hen precz, daleko, i wtedy chłopom portki ze strachu się trzęsą. Lękają się wtedy poczynać czegokolwiek, choćby się to miało kiedyś na naszą korzyść obrócić. Trzeba, byście i te diabły do swojej torby zamknęli (Januszewska 1952: 121).

Bohater zwabia następnie diabły do torby, uwalniając wieś od obydwu złośliwych istot, które *notabene* okazują się niegroźne i bojaźliwe.

W opowiadaniu Sapkowskiego podobnego zadania podejmuje się wiedźmin, który wraz z poetą Jaskrem dociera na tytułowy „kraniec świata", do malowniczej wioski, niczym przeniesionej z jednej z Mickiewiczowskich ballad:

> Teren za wzgórzami opadał łagodnie w kierunku równych, płaskich pól pociętych mozaiką różnokolorowych upraw. Pośrodku, okrągłe i regularne jak listek koniczyny, szkliły się plosa trzech jezior okolonych ciemnymi pasami olchowych zarośli. Horyzont wytyczała zamglona, sina linia gór wznoszących się nad czarną, bezkształtną połacią boru. [...]
>
> Gościniec wiódł prosto ku jeziorom wzdłuż grobli i ukrytych w olszynach stawów pełnych rozkwakanych kaczek krzyżówek, cyranek, czapli i perkozów (Sapkowski 2000b: 174).

Tak jak ma to miejsce w romantycznych balladach, wśród idyllicznego krajobrazu pojawia się niezwykła istota rodem z ludowych podań, która

Ilustracja 15. Ilustracja Olgi Siemaszko do *Baśni żołnierskiej* Hanny Januszewskiej. Źródło: Januszewska 1952: strona nienumerowana, między s. 114 a 115

niepokoi mieszkańców wsi. Nie jest to jednak zjawa, upiór czy inna postać przychodząca z zaświatów, a humorystycznie przedstawiony diabeł o imieniu Torque. Niekiedy pomaga on wprawdzie gospodarzom, ale jeszcze częściej szkodzi i przeszkadza. Jeden z kmieci opowiada o tym wiedźminowi, prosząc o pomoc w pozbyciu się diabła:

> A to, panie wiedźmin, nie diabeł, a złośliwe bydlę i w głowie ma, z przeproszeniem, nasrane tak, że wytrzymać ciężko. Nie wiedzieć rano, co mu wieczorem do łba strzeli. A to, panie, w studnię napaskudzi, a to za dziewką goni, straszy, grozi, że dupczył będzie. Kradnie, panie, chudobę i spyżę. Niszczy a psuje, naprzykrza się, na grobli ryje, doły kopie jak piżmowiec albo bober jaki, woda z jednego stawu ze szczętem uciekła i karpie posnęły. We stogu lulkę palił, kurwi syn, z dymem puścił wszystko siano... (Sapkowski 2000b: 179).

Scena ta jest niemal zwierciadlanym odbiciem fragmentu baśni Januszewskiej, w którym żołnierz dowiaduje się o problemie trapiącym mieszkańców wsi. Tu również z wiedźminem rozmawia chłop, mówi o poczynaniach diabła oraz prosi o pomoc. Postać diabła w tym opowiadaniu jest, jak widać, także niemal wprost przeniesiona ze wspomnianej baśni, gdyż i tu nie przeraża, a raczej śmieszy bądź irytuje swoim zachowaniem i psotami. Charakterystyczna dla czarnego romantyzmu demoniczna ludowość zostaje więc potraktowana przez Sapkowskiego z przymrużeniem oka, inaczej niż choćby w *Kwestii ceny*, a diabeł nie przypomina – przynajmniej początkowo – tajemniczego i niebezpiecznego szatana, ale raczej sprytnego, choć tchórzliwego Mefistofelesa z Mickiewiczowskiej ballady o pani Twardowskiej. Podobnie w krzywym zwierciadle przedstawione są też w opowiadaniu mroczne ludowe legendy o budzących grozę postaciach, recytowane z pamięci ze starej księgi przez leciwą babuleńkę. I tak według jednej z nich potworem jest sam wiedźmin, ukazany w księdze jako „rozczochrane straszydło na koniu, z ogromnymi ślepiami i jeszcze większymi zębami" (Sapkowski 2000b: 187) oraz z mieczem i workiem pieniędzy – co oczywiście nie do końca odpowiada rzeczywistemu wyglądowi protagonisty. Tak więc chociaż elementy folkloru i związanej z czarnym romantyzmem dzikiej, pierwotnej ludowości pojawiają się w *Krańcu świata*, to są one, jak zazwyczaj u Sapkowskiego, karykaturalnie zmodyfikowane, aby bawiły odbiorcę, zamiast wzbudzać niepokój.

Romantyczny wymiar opowieści ujawnia się jednak w pełni w finale opowiadania. Inaczej niż baśni, która zostaje zwieńczona złapaniem dwóch diabłów przez żołnierza, a tym samym przywróceniem porządku we wsi, w *Krańcu świata* zakończenie przygody protagonisty ponownie jest niejednoznaczne. Przepełnia je melancholia oraz przeświadczenie o złu panującym w świecie i o nieuchronności pewnych zdarzeń. Diabeł, ukazany wcześniej jako groteskowa postać z folkloru, sprawiająca kłopoty gospodarzom, ujawnia tu swoje zupełnie inne oblicze – pełnowymiarowego bohatera, angażującego się w sprawy ludzi i elfów. Okazuje się bowiem pomocnikiem tych drugich,

którym oddaje zdobyte pożywienie, gdyż inaczej zginęłyby, wyparte ze swoich ziem przez człowieka. Mówi o tym król elfów:

> To wy, ludzie, nienawidzicie wszystkiego, co różni się od was, choćby tylko kształtem uszu […]. Dlatego odebraliście nam naszą ziemię, wypędziliście nas z naszych domów, wyparliście w dzikie góry. Zajęliście naszą Dol Blathanna, Dolinę Kwiatów. […] Tak, grozi nam zagłada. Słońce świeci inaczej, powietrze jest inne, woda nie jest już tą wodą, którą była. To, co niegdyś jedliśmy, czego używaliśmy, ginie, karłowacieje, marnieje. Myśmy nigdy nie uprawiali ziemi, nie darliśmy jej w przeciwieństwie do was, ludzi, motykami i radłami. Wam ziemia płaci krwawy haracz. Nas obdarowywała. Wy wydzieracie ziemi jej skarby siłą. Dla nas ziemia rodziła i kwitła, bo kochała nas. Cóż, żadna miłość nie trwa wiecznie (Sapkowski 2000b: 202–203).

Ukazana w opowiadaniu baśniowa idylla – piękno krajobrazu i poczciwość mieszkańców wsi – jest więc tylko złudzeniem, gdyż prawdziwy obraz przedstawionego świata to przemoc, nienawiść oraz nieposzanowanie Matki Natury. Co więcej, w świecie tym nie istnieje wyraźny podział na istoty złe i dobre. Źle postępują bowiem ludzie, nie pozwalając elfom, by żyły spokojnie jak dawniej, ale elfy również czują nienawiść do nich oraz im podobnych, i pałają chęcią odwetu. Staje się to oczywiste, gdy chcą zabić wiedźmina i Jaskra, a rezygnują z tego dopiero wtedy, gdy zjawia się wśród nich Królowa Pól – Żywia, kolejna postać z folkloru, która uosabia tajemnicza siłę rządzącą wszystkim, co żyje[26]. W ten sposób historia wiedźmina i diabła staje się swego rodzaju przypowieścią, w której w kostium *fantasy* zostały obleczone problemy jak najbardziej aktualne dla współczesnego człowieka, jak brak tolerancji dla wszelkiej odmienności[27] czy eksploatowanie naturalnych dóbr i niszczenie przyrody dla własnych zysków. Opowiadanie Sapkowskiego, mimo że w swojej zewnętrznej warstwie pogodne i przepełnione humorem, w istocie po części jest także smutne i melancholijne, gdyż opisany dawny świat nieuchronnie zmierza ku upadkowi i nic nie może go uratować. Zwraca na to uwagę diabeł, który nie zostaje unicestwiony, jak w baśni Januszewskiej, ale po prostu postanawia przenieść się w inne miejsce, a w rozmowie z Geraltem oraz Jaskrem, układającym nową balladę, pesymistycznie ocenia rzeczywistość: „– Chyba nie wspomnę w balladzie o elfach i o trudnościach, z jakimi przyszło im się borykać. Nie zabrakłoby mętów chętnych do ruszenia w góry… Po co przyspieszać… / Trubadur zamilkł. / – Dokończ – rzekł gorzko Torque – Chciałeś powiedzieć: przyspieszać to, co nieuchronne. Nieuniknione" (Sapkowski 2000b: 211–212). Ład panujący w przedstawionym świecie zostaje

[26] Nietrudno też zauważyć, że Królowa Pól, opisana jako postać „udekorowana girlandami kwiatów, kłosów, pęków ziół", u której „lewego boku dreptał na sztywnych nogach jelonek, u prawego szeleścił wielki jeż" (Sapkowski 2000b: 208), bardzo przypomina przywołaną z zaświatów Zosię z II części Mickiewiczowskich *Dziadów*; zob. Mickiewicz 1995a: 29–30.

[27] Szerzej na temat tego problemu w cyklu o wiedźminie zob. Roszczynialska 2009: 115–140.

więc nieodwracalnie zakłócony. Pojawia się w nim dysharmonia i zło, o którym niejednokrotnie wspomina główny bohater – współczesny romantyk, przemierzający kolejne krainy wykreowane przez Sapkowskiego.

1.2. Romantyczny bohater w mrocznym uniwersum

Odniesienie do czarnej romantyki w opowiadaniach o wiedźminie jest widoczne nie tylko w zawartych w nich wątkach i motywach związanych z ludowością i folklorem, lecz także w konstrukcji postaci protagonisty. Geralt jest bowiem tajemniczym i niejednoznacznym bohaterem, który po raz pierwszy zostaje przedstawiony jako dziwny samotny wędrowiec w czarnym płaszczu i z nietypowo umieszczonym na plecach mieczem. Jego obecność często wywołuje niepokój ludzi, a niekiedy nawet ich otwartą wrogość, gdyż wiedźmin, będący mutantem – człowiekiem o białych włosach i kocich źrenicach, którego ciało zostało sztucznie przystosowane do zabijania potworów, jest traktowany jako wybryk natury, odmieniec, nienależący już do ludzkiej rasy. O tym, że Geralt jest „inny" świadczą też, a może nawet przede wszystkim, reakcje stykających się z nim zwierząt i dzieci, które – podobnie jak te z IV części Mickiewiczowskich *Dziadów*, wprost nazywające tajemniczego Gustawa „trupem" i „upiorem" (Mickiewicz 1995a: 42) – w opowiadaniu *Mniejsze zło* (Sapkowski 2000b: 78–117) odczuwają strach na widok wiedźmina:

> Jak zwykle, pierwsze zwróciły na niego uwagę koty i dzieci. Pręgowany kocur, śpiący na nagrzanym słońcem sągu drewna, drgnął, uniósł okrągłą głowę, położył uszy, parsknął i czmychnął w pokrzywy. Trzyletni Dragomir, syn rybaka Trigli, który na progu chałupy robił, co mógł, aby jeszcze bardziej upaprać upapraną koszulinę, rozwrzeszczał się, wlepiając załzawione oczy w przejeżdżającego obok jeźdźca (Sapkowski 2000b: 78).

Geralt, chociaż teoretycznie wskutek swojej metamorfozy powinien stać się pozbawionym wewnętrznych rozterek, bezdusznym „automatem", unicestwiającym zagrażające ludziom istoty, nie stracił jednak swojego człowieczeństwa, stąd też jest odmieńcem nie tylko wśród ludzi, lecz także wśród innych wiedźminów. Naprawdę nie przynależy więc całkowicie ani do jednych, ani do drugich, co skłania go do ciągłych poszukiwań odpowiedzi na pytanie, kim jest: nadal człowiekiem, choć o zmodyfikowanej fizyczności, czy potworem, za którego wielu go uważa? Wątpliwości te towarzyszą bohaterowi szczególnie, gdy okoliczności zmuszają go do zabijania istot demonicznych, ale przejawiających też ludzkie cechy, a więc pod tym względem do niego podobnych. Tak dzieje się np. w przypadku wspomnianego już uśmiercenia Vereeny z *Ziarna prawdy*, która – mimo że jest żądną krwi wampirzycą – potrafi kochać. Wiedźmin pyta wówczas sam siebie: „Potworów jest coraz mniej? A ja? Czym ja jestem? [...] Jak cicho! Jak pusto. Jaka pustka. We mnie"

(Sapkowski 2000b: 71–72). Geralt, jak typowy romantyk, usiłuje zatem odkryć tajemnicę własnego bytu, zadaje egzystencjalne pytania, na które jednak nikt, łącznie z nim samym, nie potrafi jednoznacznie odpowiedzieć. Stąd rezygnacja bohatera, poczucie pustki i własnej nicości. Nie jest bowiem do końca tym, kim miał się stać, nie znajduje też akceptacji wśród ludzi, którzy – mimo że niejednokrotnie potrzebują jego pomocy – traktują go z rezerwą, obawiając się jego inności. Dlatego też wiedźmin nie czuje przynależności do żadnego miejsca i chociaż zazwyczaj przedstawia się ludziom jako Geralt z Rivii, w szczerym monologu przyznaje: „Nazywam się Geralt. Geralt z… Nie. Tylko Geralt. Geralt znikąd" (Sapkowski 2000b: 119).

Protagonista reprezentuje też typowy dla romantyków pesymistyczny pogląd na siły rządzące światem. Geralt, jak sam przyznaje, nie wierzy w żadnych bogów, których czczą ludzie, a jedynie w moc natury i przeznaczenia, będącą jednak siłą „ślepą" i niekiedy okrutną, czego zresztą bohater ciągle doświadcza, także na sobie samym, gdy jako wiedźmin nie potrafi wyzbyć się moralnych dylematów, wyrzutów sumienia i wątpliwości związanych ze swoją profesją zabójcy potworów. Według niego świat nie jest uporządkowany i dobry, ale mroczny i pozbawiony wszelkiego „boskiego" ładu. W przekonaniu tym utwierdzają go przede wszystkim ludzie, których Geralt spotyka na swojej drodze. Bohater zaznacza, że musiał zweryfikować swoje poglądy na dobro i zło już w dniu, gdy opuścił siedlisko wiedźminów, Kaer Morhen:

> Oprócz mieczy niosłem jeszcze z sobą przekonanie, zapał, motywację i… wiarę. Wiarę w to, że jestem potrzebny i pożyteczny. Bo świat […] miał jakoby być pełen potworów i bestii, a moim zadaniem było chronić tych, którym owe bestie zagrażały. Gdy wyruszałem z Kaer Morhen, marzyłem o spotkaniu z moim pierwszym potworem, nie mogłem doczekać się chwili, gdy stanę z nim w oko w oko (Sapkowski 2000b: 120).

Oczekiwanym pierwszym potworem okazuje się jednak nie dzikie stworzenie, prześladujące ludzi, ale pospolity bandyta, który napada na chłopski wóz i zostaje unicestwiony przez Geralta. Od tej pory świat nie jest już dla bohatera czarno-biały i nieskomplikowany jak wcześniej, tym bardziej że podobnymi potworami okazują się kolejni napotkani ludzie, jak mściwa i bezwzględna Renfri z *Mniejszego zła* czy grupa polujących na smoka, który wbrew oczekiwaniom okazuje się piękną i fascynującą istotą, prześladowaną przez człowieka (*Granica możliwości*; Sapkowski 2000a: 5–78). W wykreowanym przez Sapkowskiego uniwersum pod baśniową powłoką ujawnia się zatem zło, ludzkie okrucieństwo, żądza zysku i władzy, a życiem bohaterów kieruje nieznana wyższa siła, niebezpieczna i niekoniecznie im przyjazna. W ostatnim opowiadaniu całego cyklu, *Coś więcej* (Sapkowski 2000a: 290–342), zostaje to odzwierciedlone w skierowanych do Geralta słowach królowej Calanthe z Cintry, które można potraktować wręcz jako ukryty odautorski komentarz do utworów o wiedźminie i sposobu ich kreowania:

> W bajce […] królowa, jak sobie wyobrażam, pozwoliłaby wiedźminowi odgadywać trzykrotnie [które z dzieci na zamku jest dzieckiem-niespodzianką – przyp. autorki]. Ale my już nie jesteśmy w bajce, Geralt. Jesteśmy tu naprawdę, ty i ja, i nasz problem. I nasze przeznaczenie. To nie baśń, to życie. Parszywe, złe, ciężkie, nie szczędzące pomyłek, krzywd, żalu, rozczarowań i nieszczęść, nie szczędzące ich nikomu, ani wiedźminom, ani królowym (Sapkowski 2000a: 311).

Stąd też w zakończeniu opowiadania nie zwycięża, jak w baśni, dobro, ale pojawia się zrelacjonowana przez Jaskra, frenetyczna scena napaści na cintryjski zamek królowej Calanthe, swoją poetyką przypominająca nie tyle utwór *fantasy*, co raczej – wspomniany już w kontekście *Ziarna prawdy* – *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego czy pełen okrucieństwa *Sen srebrny Salomei* Słowackiego (Słowacki 1970: 597–714)[28]:

> Miasto w zasadzie nie broniło się, nie było oblężenia, nie było już komu stanąć na murach. Resztka rycerzy z rodzinami, wielmoże i królowa… Zabarykadowali się w zamku. Nilfgaardczycy zdobyli zamek z marszu, ich czarownicy rozwalili w pył bramę i część murów. Bronił się tylko stołb, widocznie czarodziejsko zabezpieczony, bo opierał się nilfgaardzkiej magii. Pomimo tego, po czterech dniach Nilfgaardczycy wdarli się do środka. Nie zastali nikogo żywego. Nikogo. Kobiety zabiły dzieci, mężczyźni zabili kobiety i rzucili się na miecze… […] Albo… jak Calanthe… Głową w dół, z blanków, z samego szczytu. Mówiła, że prosiła, by ją… Nikt nie chciał. Dopełzła więc do blanków i… Głową w dół. Podobno okropne rzeczy robiono z jej ciałem (Sapkowski 2000a: 339).

O ile więc we wcześniejszych opowiadaniach zło było przedstawiane w baśniowym kostiumie, niejako pod nim ukryte, a niekiedy potraktowane z przymrużeniem oka, tu pojawia się już czarny romantyzm w czystej postaci: groza, mord, ludzkie bestialstwo, przedśmiertne konwulsje ginącego świata. Baśń przeradza się zatem w krwawą, apokaliptyczną opowieść, w której zło triumfuje, a panujący wcześniej porządek zostaje ostatecznie zburzony i wszystko pogrąża się we wszechobecnym chaosie.

Opowiadania o wiedźminie są, jak wynika z powyższej analizy, przykładem współczesnej czarnej romantyki, która mocno zakorzeniona jest w baśni i mrocznej, demonicznej ludowości – co ciekawe, niekoniecznie w wersji zagranicznej, ale przede wszystkim polskiej. Utwory Sapkowskiego pokazują więc, że czarny romantyzm wcale nie musi być traktowany na gruncie polskim jako nurt „obcy" oraz mało popularny. Dowodzą tego również opowiadania Anny Kańtoch, pod wieloma względami zbliżone do utworów o wiedźminie,

[28] Chociaż, jak zaznacza Ławski, wskazując elementy czarnoromantycznej estetyki w *Śnie srebrnym Salomei*, dramat ten „ze względu na wpisane czy nadpisane sensy ‘religijne', ze względu nawet na wielkość, na kolorystyczną dominantę […] historycznego bestiarium, trudno nazwać dziełem czarnego romantyzmu w tym samym znaczeniu, co utwory Goszczyńskiego" (Ławski 2008: 9).

gdyż odwołujące się do podobnych źródeł: romantyzmu, ludowości, starych legend, gotycyzmu.

2. *Diabeł na wieży* i *Zabawki diabła*

Anna Kańtoch to obecnie jedna z najbardziej znanych polskich autorek prozy fantastycznej. Spod jej pióra w ciągu ostatniego piętnastolecia wyszło kilka powieści (w tym tworzących powieściowe cykle) oraz zbiorów opowiadań. Jej dwa debiutanckie tomy opowiadań, *Diabeł na wieży* (I wyd. – 2005) i *Zabawki diabła* (I wyd. – 2006), można określić mianem literatury *fantasy*, lecz zarazem także prozy kryminalnej. Połączenie tych dwóch konwencji literackich było celem autorki, która – jak sama przyznaje – inspirowała się m.in. powieściami Agathy Christie i zamierzała stworzyć coś „pośredniego między *fantasy* a kryminałem" (Kańtoch, Pioruńska [wywiad] 2012; zob. też: Olkusz 2008). Opowiadania te swoim klimatem przypominają również gotycki romans i wiktoriańską powieść grozy, natomiast w umieszczonym na okładce fragmencie ich recenzji (autorstwa Gabriela W. Kamińskiego) można przeczytać: „Mrok i atmosfera tajemnicy obecne w książce, towarzyszące nam na każdym kroku, są jakby żywcem wzięte z Edgara Allana Poe i złagodzone nieco kobiecą dłonią uzbrojoną w pióro" (Kańtoch 2006: okładka). Sama autorka tłumaczy jednak:

> […] „duch twórczości E. A. Poego" to zdecydowanie za duży komplement. Skojarzenie bierze się pewnie stąd, że Poe lubił pisać o różnych ponurych miejscach i ja też piszę o ponurych miejscach. Ale tajemnicze ruiny czy posępne wieże to nie tylko Poe, to po prostu takie „podręczne rekwizytorium" autora grozy. Nie podejmuję się oceniać, czy korzystam z niego dobrze, czy źle (to powinni oceniać czytelnicy), ale tak czy inaczej do Poego mi daleko. A twórczość tego pisarza swoją drogą bardzo lubię, zawsze miałam skłonność do czarnego romantyzmu (Kańtoch, Pioruńska [wywiad] 2012).

Akcja *Diabła na wieży* i *Zabawek diabła* rozgrywa się w wykreowanym przez autorkę fantastycznym świecie, który przypomina nieco XVII- bądź XVIII-wieczną Francję lub Hiszpanię[29]. Podobnie jak w opowiadaniach o wiedź-

[29] Chodzi tu głównie o stosowane nazewnictwo. Kańtoch uzasadnia taki wybór w udzielonym wywiadzie:

M.P.: Mandracourt w Okcytanii, gdzie toczy się akcja opowiadań traktujących o przygodach Domenica, przypomina XVII-wieczną Francję. Czy to wynik Pani fascynacji historią Francji pod władzą Ludwików, w szczególności niezwykle popularnego Ludwika XIV – Króla Słońce?

A.K.: To wynik fascynacji nie tyle Francją, co konkretnie południem Francji, gdzie kwitła kultura trubadurów piszących w języku zwanym langue d'oc, który w czasach średniowiecza konkurował ze starofrancuskim, ale został przez niego wyparty. Teraz langue d'oc (nazywany

minie, w każdym z utworów zamieszczonych w dwóch tomach zostaje przedstawiona inna przygoda, a wszystkie spaja postać tajemniczego protagonisty, który na swojej drodze spotyka dziwne istoty, a także miewa do czynienia ze zjawiskami nadprzyrodzonymi. Domenic Jordan, inaczej niż wiedźmin u Sapkowskiego, odgrywa jednak w opowiadaniach rolę detektywa, choć w rzeczywistości wcale nim nie jest. Mimo to z powodzeniem zajmuje się kryminalnymi zagadkami, które dla innych okazują się zbyt skomplikowane, a wręcz niemożliwe do rozwiązania. Sam pozostaje przy tym postacią enigmatyczną, budzącą w innych ludziach ciekawość, jak też niepokój. Można zatem uznać, że to właśnie m.in. osoba protagonisty przyczynia się do wykreowania mrocznej atmosfery opowiadań.

2.1. Romantyk-racjonalista na tropie tajemnic

Chociaż tematem *Diabła na wieży* oraz *Zabawek diabła* są w większości skomplikowane sprawy kryminalne, często związane z ingerencją nadprzyrodzonych mocy w życie poszczególnych bohaterów, romantyczna aura tych utworów wiąże się także z tajemniczością, nietypowym wyglądem oraz zachowaniem Domenica Jordana. Po raz pierwszy zostaje on przedstawiony w tytułowym opowiadaniu z pierwszego tomu jako nikomu nieznany jeździec w eleganckim płaszczu, docierający o zmierzchu do gospody[30]:

> Nieznajomy nosił skrojony według najnowszej mody kaftan, tyle że moda nakazywała ubierać się w barwy jasne, a strój przybysza był czarny, ożywiony jedynie srebrnymi, pięknie rzeźbionymi guzami. Spod kaftana wyglądała pieniąca się od delikatnych koronek koszula, zaś rękojeść szpady zdobiły – a jakże – perły i drogie kamienie, więc to, co powinno być bronią, sprawiało raczej wrażenie ślicznej zabawki. Mężczyzna miał gładką twarz o rysach zbyt ostrych, by uznać ją za sympatyczną, choć, skądinąd, odpychająca też nie była. Jasną barwę skóry podkreślały ciemne włosy i oczy, a wypielęgnowane dłonie nigdy chyba nie skalały się pracą fizyczną (Kańtoch 2009: 8).

Domenic jest od początku ukazywany jako postać niejednoznaczna i pełna kontrastów: ubiera się wprawdzie bardzo gustownie i zgodnie z modą, ale wyłącznie na czarno, ma ciemne włosy, ale bladą cerę, trudno również ocenić, czy to postać zdecydowanie pozytywna, czy też negatywna. Przy tym bardzo

---

współcześnie oksytańskim albo prowansalskim) próbuje się z lepszym bądź gorszym skutkiem odtwarzać – ja trafiłam swego czasu na strony internetowe, gdzie można było znaleźć pochodzące z tego języka nazwiska czy nazwy miejscowości (i część z nich wykorzystałam potem w opowiadaniach). Perypetie Domenica Jordana to więc taka trochę historia alternatywna, czyli co by było, gdyby to południe narzuciło północy swój język, a nie odwrotnie (Kańtoch, Pioruńska [wywiad] 2012).

[30] Zatem w podobny sposób, w jaki w opowiadaniu *Wiedźmin* zostaje wprowadzona postać Geralta.

niewiele o nim wiadomo, a on sam nie wykazuje chęci do opowiadania o swoich losach, oprócz tego, że przedstawia się jako lekarz. Bohater ten stanowi więc dla czytelnika tajemnicę, która stopniowo jest odkrywana dopiero w kolejnych opowiadaniach. W ten sposób narrator rzuca wyzwanie odbiorcy, każąc mu – zwłaszcza w trakcie lektury pierwszego tomu – zastanawiać się nie tylko nad rozwiązaniem kryminalnych zagadek, lecz także nad tożsamością protagonisty. Wprawdzie sugeruje możliwe odpowiedzi, jednak nie udziela ich od razu. W opowiadaniach kilkakrotnie wspomina się np., że Domenic może mieć szlacheckie pochodzenie, ale zostaje to potwierdzone dopiero w drugim tomie, częściowo ukazującym trudne dzieciństwo bohatera. Anna Kańtoch za pośrednictwem postaci tajemniczego protagonisty o mrocznej aparycji i niejasnym pochodzeniu wyraźnie nawiązuje więc do romantycznych wzorców, a zarazem prowadzi grę z literackimi konwencjami. Można odnieść bowiem wrażenie, że w typowej powieści czy opowiadaniu grozy podobnie opisany dziwny bohater zapewne w końcu okazałby się wytwornym wampirem--arystokratą[31], podczas gdy tu pozostaje jednak „tylko" człowiekiem. Sam Domenic sprawia zresztą wrażenie, jakby miał tego świadomość, co zostaje odzwierciedlone w jego rozmowie z napotkanym chłopcem: „– Dlaczego pan jest taki blady? – zapytał, gapiąc się na Jordana szeroko otwartymi oczami. / – Naprawdę chcesz wiedzieć? / – Tak. / Jordan skinął, a gdy Eric podszedł, pochylił się do jego ucha. / – Jestem wampirem – szepnął. / Mały odskoczył, chichocząc cicho" (Kańtoch 2006: 111–112). Oczywiście takie wyznanie protagonisty może być potraktowane jedynie w kategoriach żartu, zwłaszcza że pojawia się w drugim tomie opowiadań, gdy wiele sekretów bohatera zostaje już ujawnionych odbiorcy.

Tajemniczość postaci Domenica wiąże się też z nietypowymi zadaniami, jakich bohater ten zazwyczaj się podejmuje. Chociaż z wykształcenia jest medykiem, na co dzień nie wykonuje swojego zawodu, a chorym udziela pomocy jedynie okazjonalnie, gdy wymaga tego sytuacja. O wiele bardziej niż leczenie ludzi interesuje go magia i demonologia, którymi jednak zajmuje się nie w praktyce, a czysto naukowo – Domenic jest bowiem pracownikiem uniwersytetu. Sam ponadto przyznaje, że często zmarli interesują go o wiele bardziej niż żywi, a chociaż nie ma pewności co do istnienia nieba, wie dużo na temat zaświatów oraz przebywających tam istot, powracających niekiedy na ziemię. Właśnie dzięki tego rodzaju wiedzy, a także swojej dociekliwości i inteligencji, Domenic jest mistrzem w rozwiązywaniu kryminalnych zagadek, w których istotną rolę zdają się odgrywać siły nadprzyrodzone. Bohater ten interesuje się trudnymi do wyjaśnienia sprawami, gdyż przede wszystkim stanowią one dla niego wyzwanie i intelektualną rozrywkę. Powoduje nim przy tym wrodzona ciekawość, o wiele silniejsza niż zwykła chęć materialnego

---

[31] Jak lord Ruthven w opublikowanym w 1819 roku opowiadaniu Johna W. Polidoriego pt. *The Vampyre. A Tale* [Wampir] (zob. Polidori 1990: 127–150) czy Louis de Pointe du Lac w powieści Anne Rice pt. *Interview with the Vampire* [Wywiad z wampirem] z 1976 roku (zob. Rice 2005b).

zysku bądź pomocy innym osobom. Niektórzy zarzucają nawet Domenicowi, że nie zawsze rozumie ludzi i nie potrafi im współczuć. Zagadki, które próbuje rozwikłać, traktuje zazwyczaj w kategoriach naukowego doświadczenia, a prowadząc śledztwo, kieruje się logiką, starając się nie dopuszczać do głosu uczuć. Można go więc określić jako „nową wersję" C. Auguste'a Dupina lub Sherlocka Holmesa, przeniesioną w świat *fantasy*.

Domenic skrywa też mroczną tajemnicę związaną z jego osobą, podobnie jak wielu bohaterów romantycznych. Sugeruje to nie tylko jego czarny strój i ekscentryczne zachowanie, lecz także skłonność do melancholii. Według jednego z uniwersyteckich profesorów „Domenic Jordan [...] wyglądał na podręcznikowy wręcz przykład melancholika – był blady, spokojny, a każde zdanie wypowiadał z tak absolutną powagą, jakby słowo 'żart' znał jedynie z opowieści" (Kańtoch 2009: 46). O jego skomplikowanej przeszłości świadczą również stopniowo ujawniane w opowiadaniach fakty, jak liczne blizny po głębokich ranach na ciele bohatera, o istnieniu których odbiorca dowiaduje się dopiero pod koniec pierwszego tomu opowiadań. W ten sposób zainteresowanie czytelnika osobą protagonisty zostaje podtrzymane, tym bardziej że ani narrator, ani sam bohater początkowo nie zdradzają, jak doszło do owych okaleczeń. Sekret Domenica zostaje ujawniony dopiero na początku drugiego tomu, gdzie ukazane są sceny z dzieciństwa protagonisty, spędzonego w ponurym zamku Mandracourt, a także jego trudne relacje z ojcem-tyranem, znęcającym się fizycznie i psychicznie nad nim oraz jego bratem[32]. Kulminacyjnym punktem historii bohatera jest natomiast dokonane przez niego ojcobójstwo. Zdolny do takiego czynu okazuje się właśnie czternastoletni wówczas Domenic, a nie jego starszy brat, który wprawdzie planuje morderstwo, jednak ostatecznie nie starcza mu odwagi, by plan ten zrealizować. Domenic Jordan w dużej mierze przypomina zatem naznaczone tragizmem postaci z utworów Byrona – indywidualistów pozostających w opozycji do całego świata, których tajemnicą jest popełniona niegdyś zbrodnia, mająca wpływ na całe ich życie. Wykreowany przez Annę Kańtoch bohater, tak jak jego romantyczni poprzednicy, jest pełen sprzeczności. To jednocześnie bezbronna ofiara, ale w sytuacji skrajnej, związanej z zagrożeniem życia, również bezwzględny morderca, do którego ojciec zwraca się słowami: „Widziałem w twoich oczach diabła" (Kańtoch 2006: 13). Również reakcja Jordana na dokonane zabójstwo jest reakcją indywidualisty. Prowadzący z nim dyskusje biskup, który bezskutecznie zachęca bohatera do spowiedzi i żalu za swój czyn, zauważa:

> Zabójcy [...] dzielą się na dwa rodzaje. Tych, którzy otrzymawszy rozgrzeszenie, zapominają o wszystkim i żyją dalej szczęśliwie, oraz tych, którzy mimo rozgrzeszenia zadręczają się poczuciem winy. Ale nie Domenic. On wybrał trzecią

---

[32] Jest to wyraźne nawiązanie do schematu i estetyki gotyckiego romansu oraz postaci gotyckiego łotra.

drogę, dla mnie zupełnie niepojętą. Nie żałuje, ale pamięć o tym, co zrobił, jest dla niego rodzajem pokuty, a przede wszystkim przestrogą, by nie stoczyć się w otchłań diabelskiego zła, do którego czasem tak mu blisko. Być może, choć brzmi to absurdalnie, Domenic Jordan jest dziś lepszym człowiekiem, niż byłby, gdyby nie popełnił tej zbrodni. Gdyby nie zabił ojca, zbliżałby się do zła powolutku, małymi kroczkami, aż w końcu, nawet tego nie zauważywszy, przekroczyłby granicę, zza której nie ma już powrotu. Zabójstwo uświadomiło mu istnienie tej granicy, a on zdecydował się pozostać po właściwej stronie. Lecz mimo to nie rozumiem, jak on może tak żyć. Bez sakramentu spowiedzi, bez właściwej pokuty, bez rozgrzeszenia… Być może to, co dla większości ludzi byłoby udręką, dla niego stało się źródłem siły, ale nie jestem tego pewien. Jak mogę być czegokolwiek pewien, skoro tak naprawdę nie znam ani nie rozumiem tego człowieka? (Kańtoch 2006: 440).

Biskup częściowo wyraża tu uczucia samego czytelnika, dla którego Domenic, mimo odkrycia niektórych jego tajemnic w kolejnych opowiadaniach, jest przez cały czas postacią zagadkową i skomplikowaną. Chociaż w osobie protagonisty wyraźnie ujawnia się pierwiastek zła, paradoksalnie bohater staje się tym, który ze złem walczy, gdyż zajmując się kryminalnymi sprawami, nie tylko wskazuje ich rozwiązanie, lecz niekiedy także unicestwia demoniczne postaci ingerujące w życie ludzi. Paradoksem w przypadku Domenica jest też to, że wobec niewytłumaczalnych zjawisk nadprzyrodzonych prezentuje on postawę racjonalisty. Jeśli więc porównywać opowiadania Anny Kańtoch do utworów Poego, to podobieństwo byłoby widoczne nie tyle w mrocznym klimacie utworów – gdyż równie dobrze można go kojarzyć z powieścią gotycką – ile właśnie w specyficznym zderzeniu racjonalizmu z tym, co niezwykłe i trudne do wyjaśnienia w naukowych kategoriach[33].

2.2. Racjonalizm, ludowe legendy i świat nadprzyrodzony

Kryminalne opowiadania o Domenicu Jordanie są konstruowane na dwa sposoby. Pierwszy z nich polega na przedstawieniu zagadki rzekomo związanej z działaniem sił nadprzyrodzonych lub dziwnych istot, o których krążą niepokojące legendy. Zaproponowane przez protagonistę wyjaśnienie okazuje się jednak całkowicie racjonalne i z owymi legendami nie ma nic wspólnego. Opowiadania takie nawiązują do wzorców typowej prozy kryminalnej,

[33] Jak wskazuje Jakub Z. Lichański, związany z twórczością Poego problem „dotyczy niewspółmierności cech stylistycznych i doktryny filozoficznej, które – delikatnie mówiąc – są niekoherentne. I to właśnie jest cechą romantyczności jako stylu; to świadome wprowadzenie napięcia pomiędzy to, co powiedziane, a to, co pomyślane. O czymś takim pisał zresztą Adam Mickiewicz w swych pismach krytycznych, gdy wchodził w spór z Salonem Warszawskim; chodziło mu przecież o to, że artysta, nawet gdy rozwikłuje zagadkę (jak w powieściach detektywistycznych Poe), to przecież ukazuje świat jako miejsce, które może niepokoić właśnie swą niejednoznacznością w postrzeganiu oraz wyjaśnianiu zjawisk" (Lichański 2013: 40).

w której zazwyczaj wszelkie tajemnice wynikają z zaplanowanego działania człowieka, a nie z ingerencji zaświatów w życie bohaterów. Warto też zaznaczyć, że tak zbudowane utwory pojawiają się głównie w tomie *Diabeł na wieży*, by następnie ustąpić miejsca opowiadaniom jeszcze bardziej mrocznym, dobitniej odzwierciedlającym ducha czarnego romantyzmu. W nich z kolei protagonista odkrywa tajemnicę, posługując się logiką, jednak wyjaśnienie zagadki zdecydowanie wykracza poza racjonalizm. Ujawnione zostaje bowiem rzeczywiste działanie nadprzyrodzonych mocy, co do istnienia których Domenic nie ma wątpliwości. Zatem pomimo że odkrywa on i racjonalnie wyjaśnia tajemnicę, odbiorca musi przyjąć, że nie wszystko w przedstawionym świecie da się wytłumaczyć, gdyż nieustannie pojawiają się w nim nawiedzające bohaterów demoniczne postaci z zaświatów, a zło może czaić się tam, gdzie nikt się go nie spodziewa.

Przykładem opowiadania pierwszego typu jest tytułowy *Diabeł na wieży*, w którym Domenic wyjaśnia tajemnicę związaną z Julianą, młodą mieszkanką wiekowej rezydencji Ferlay, i jej nieżyjącym bratem Alanem, a przede wszystkim z diabłem, który – jak głosi ludowe podanie – pojawia się na wieży przy domu. Została tu wykreowana sceneria typowa dla opowieści w gotyckim klimacie. Stara posiadłość przypomina ruinę opanowaną przez dziką roślinność: bluszcz, mech, ciemniste krzewy i drzewa o splątanych gałęziach. Ponury krajobraz zostaje dopełniony przez kamienną fontannę, która stanowi „mogiłę" dla starych zabawek – zbutwiałych i, co niepokoi Domenica, pozbawionych oczu. Zagadkowa jest też postać chorowitej Juliany, gdyż skrywa ona twarz pod czarnym welonem – rekwizytem kojarzącym się zarówno z gotyckimi opowieściami, jak i z czarnym romantyzmem[34]. Co istotne, w opowiadaniu zostaje też przytoczona przekazywana Domenicowi przez starego sługę legenda o konszachtach właściciela rezydencji z diabłem:

> Widział jaśnie pan wieżę, co przy domu stoi? [...] Zbudował ją pierwszy pan na Ferlay, Martin Marivel. To był dzielny szlachcic, ale i zły człowiek, tak przynajmniej mówią. Sakiewkę wciąż miał pustą, bo wszystko wydawał na wino i kobiety. W końcu jął się diabelskich sposobów i w tej oto wieży przy pomocy czarnoksięskich zaklęć próbował ołów w złoto zmieniać. Ale słabe to widać były zaklęcia, bo sakiewka nadal pustkami świeciła. Aż w końcu przyszedł do niego sam diabeł i mówi: ja ci dam złota, ile tylko zechcesz, ale w zamian za lat pięćdziesiąt, w noc wigilii św. Mateusza, duszę twoją zabiorę. Odtąd wystarczyło słowo, by ołów zmieniał się w czyściusieńkie złoto, a don Martin zasłynął z bogactwa na całą okolicę. A za pół wieku, gdy siedział na wieży, przyszedł po niego diabeł. Don Martin nie pamiętał już o umowie i duszy oddać nie chciał. Ale kto tam poradzi przeciw sile diabelskiej? Zdusił czart nieszczęsnego człowieka i taki był koniec pierwszego z rodu Marivel. Od tego czasu każdego roku w wigilię św. Mateusza diabeł zjawia się na wieży i czeka od północy aż do świtu. Czeka na kogoś, komu

[34] Por. np. opowiadania Hawthorne'a pt. *The Minister's Black Veil* [Czarny welon pastora] (Hawthorne 1985: 21–31) oraz Hoffmanna pt. *Das Gelübde* [Ślub] (Hoffmann 1999: 129–152).

> znów mógłby swój diabelski pakt zaproponować. Za dnia mało kto tam zachodzi, a już w nocy... (Kańtoch 2009: 22).

Punktem wyjścia dla opowiadania staje się zatem mit faustyczny czy – w wersji polskiej – legenda o panu Twardowskim (zob. Kopaliński 1985: 1215–1216). Ma ona też w utworze swój dalszy ciąg, gdyż jak twierdzi sługa, to diabeł zabił na wieży młodego Alana oraz jego przyjaciela Christiana, natomiast na twarzy Juliany pozostawił trwały ślad, o którym również krąży niepokojąca opowieść: „– Od tamtej pory mało kto widział twarz panienki, ale ja wiem, co jej diabeł zrobił. – Stary zniżył głos, a Jordan odruchowo pochylił się do przodu. – Ona na policzku ma wypalony ślad diabelskiej dłoni: pięć palców zakończonych pazurami!" (Kańtoch 2009: 24). Opowieść zostaje więc uzupełniona o popularny motyw śladu czarciej łapy, występujący w różnych legendach związanych z postacią diabła, m.in. w tej o panu Twardowskim.

Ludowe podanie w rzeczywistości jest tu jednak tylko wytworem fantazji, dodającym opowiadaniu tajemniczości, a zarazem „zasłoną" dla prawdziwych wydarzeń, które nie mają nic wspólnego z siłami nadprzyrodzonymi. Zgodnie z odkryciem Domenica, diabeł nigdy nie pojawił się bowiem w wieży, natomiast do śmierci Christiana przyczyniła się wyobrażająca paskudnego stwora maska, którą nałożył na twarz Alan, by przestraszyć przyjaciela. Młody panicz czuje się dlatego winny zgonu Christiana, niszczy swoje zabawki (poprzez przypadkowe spowodowanie śmierci przekroczył próg dorosłości), a następnie popełnia samobójstwo. Rzekomy ślad czarciej łapy na twarzy Juliany okazuje się natomiast blizną po ranie, celowo zadanej dziewczynie przez matkę, by uprawdopodobnić opowieść o starciu z diabłem i w ten sposób zataić winę Alana. Można zatem uznać, że czarny romantyzm jest w *Diable na wieży* kostiumem, w który obleczona zostaje zwykła zagadka kryminalna, dająca się wyjaśnić w całkowicie racjonalny sposób. Diabeł pozostaje tu fikcyjną postacią z folkloru, a jedynym znakiem tego, że świat nadprzyrodzony istnieje, jest ukazujący się niekiedy Domenicowi duch Alana, którego pasywna rola w opowiadaniu, podobnie jak w powieściach gotyckich, ogranicza się do tego, by ułatwić protagoniście dotarcie do prawdy. Zło wiąże się tu więc wyłącznie z działaniem człowieka, a nie jakichkolwiek nadprzyrodzonych mocy, co podsumowuje Domenic, mówiąc: „Nie trzeba wcale diabła, by stworzyć sobie piekło na ziemi" (Kańtoch 2009: 41).

W podobny sposób zostaje też skonstruowane opowiadanie pt. *Damarinus* (Kańtoch 2009: 113–172), w którym sprawą badaną przez Domenica jest tajemnicza śmierć pasażerów statku. Tu również pojawia się ludowa legenda, tym razem mówiąca o *selvenes* – „leśnych ludziach", którzy, wbrew temu określeniu, nie należą do ludzkiej rasy, a z opisu przypominają raczej elfów. Uważa się ich za winnych przeróżnych nieszczęść, stąd podejrzenie, że to właśnie oni spowodowali śmierć podróżnych. Domenic przekonuje się wprawdzie o istnieniu *selvenes*, nie są więc oni tylko postaciami z folkloru,

ale rzeczywistymi mieszkańcami przedstawionego fantastycznego świata. Ponownie jednak przytaczana legenda nie ma nic wspólnego z wyjaśnieniem sprawy, które i tym razem jest czysto racjonalne. Nagłą śmierć ludzi powoduje mianowicie egzotyczny i szerzej nieznany motyl o nazwie Damarinus:

> Motyl ten miał ponoć posiadać niezwykły system obronny. [...] pył na jego skrzydłach zawiera nieznaną truciznę, która błyskawicznie paraliżuje układ oddechowy. Pył osypuje się podczas lotu, a każdy ptak czy drapieżnik, który znajdzie się wystarczająco blisko, by wciągnąć go do płuc, natychmiast pada martwy. W przypadku większych stworzeń, takich jak ludzie, trwa to odrobinę dłużej, ale tak czy inaczej, efekt jest ten sam. [...] Wypuszczenie Damariunusa w zamkniętym, niezbyt wielkim pomieszczeniu, takim jak kajuta statku czy zamkowa komnata, to niemal pewna śmierć dla wszystkich tam zebranych (Kańtoch 2009: 171).

Taki sposób konstruowania zagadki przywodzi na myśl niektóre utwory Poego, gdzie pojawia się naukowe uzasadnienie tego, co przeraża i wydaje się niezwykłe. Wystarczy wspomnieć opowiadanie pt. *The Sphinx* [Sfinks] (Poe 2010: 259–264), w którym grozę narratora budzi nietypowy motyl, opisany jako „*Sphinx* rodziny *Crepuscularia* gatunku *Lepidoptera* rzędu *Insecta*, czyli owadów" (Poe 2010: 264). Mówi się o nim, że „[d]awnymi czasy ćma trupia główka wywoływała panikę wśród ciemnoty ludzkiej, a to z powodu melancholijnego jakby okrzyku, który z siebie wydaje, oraz rysunku przypominającego trupią czaszkę na pancerzu" (Poe 2010: 264). U Poego niepokojący jest jednak tylko widok dziwnego owada, podczas gdy w opowiadaniu Kańtoch motyl istotnie okazuje się niepozornym zabójcą, tym groźniejszym, że jego piękne barwy nie zwiastują niczego złego, stąd też nie posądza się go o mordercze cechy.

O ile we wspomnianych opowiadaniach rozwiązanie kryminalnej zagadki jest czysto racjonalne, a w przypadku *Damarinusa* poparte nawet wyjaśnieniem, przypominającym naukowy wywód, to w zdecydowanej większości utworów o Domenicu Jordanie zło ma swoje źródło w działaniach sił nadprzyrodzonych, choć bywają one sprowokowane przez człowieka. Np. w opowiadaniu pt. *Serena i Cień* (Kańtoch 2009: 173–248) protagonista bada sprawę prześladowania tytułowej bohaterki przez demona, który – jak się wydaje – usiłuje ją zabić, a przy tym morduje też otaczających ją ludzi. Określany jest mianem Cienia, zatem występuje tu bardzo podobny motyw jak w analizowanych wcześniej *Światłach września* Zafóna. W *Serenie i Cieniu* demon nie okazuje się wcale wymyśloną postacią z folkloru – co zostaje podkreślone przez narratora – ale jest prawdziwą istotą, którą Domenic ma zamiar unicestwić:

> [...] nazwany Cieniem, bo wciąż podążał za Sereną, nie był istotą z bajek i legend. Nie przenikał przez ściany, nie unosił się w powietrzu, a pierwsze promienie wschodzącego słońca nie zmieniały go w kupkę popiołu. Był natomiast niezwykle

silny, zręczny i odporny na ból, a także uzbrojony w długie, ostre jak brzytwy pazury i wilcze zęby. Atakował głownie nocą, choć nie zawsze: jeden z ataków zdarzył się w południe, gdy Serena wypoczywała w ogrodzie, a inny pod wieczór na zatłoczonej ulicy (Kańtoch 2009: 186–187).

Co więcej, jego cechy zostają opisane w *quasi*-naukowy sposób, co tym bardziej utwierdza odbiorcę w przekonaniu, że bohaterowie mają do czynienia z prawdziwym zagrożeniem związanym z siłami nadprzyrodzonymi. Ekscentryczny przyjaciel Domenica, który interesuje się osobliwymi zjawiskami i kolekcjonuje opowieści, „wśród nich legendy, krążące wśród ludzi plotki, bajania wiejskich kobiet i historyczne – lub pseudohistoryczne – fakty wyczytane w starych księgach" (Kańtoch 2009: 194), mówi o Cieniu: „[…] to istota, którą nazwałem *servus*, niezbyt silny, ale dość sprytny człekokształtny demon. A tego typu istoty przywołuje się, by wykonały konkretne zadanie" (Kańtoch 2009: 195). W ten sposób postać kojarzona z ludowymi podaniami staje się realnym elementem przedstawionego świata, choć – jak odkrywa Domenic – wkracza tam, przywołana nieświadomie podczas spirytystycznego seansu przez samą Serenę. Dlatego też Cień przybiera postać tej właśnie bohaterki i tak objawia się protagoniście w finałowej scenie opowiadania, chociaż – zgodnie z estetyką czarnego romantyzmu – jako spersonifikowane zło okazuje się piękniejszy od Sereny i wręcz fascynuje swoim nietypowym wyglądem:

Jordana uderzyła niezwykła uroda demona. Usta, w drapieżnym uśmiechu ukazujące ostre zęby, gibkie ciało, a nawet brak włosów i tradycyjnego mieszczańskiego stroju działały na korzyść Cienia i Jordan z ironią pomyślał, że demon, choć przybrał postać tej, która go wezwała, wygląda o niebo lepiej niż Serena (Kańtoch 2009: 244).

Pomimo więc że Domenic ponownie odkrywa tajemnicę, odwołując się do racjonalizmu – bada tę sprawę, posługując się, jak zawsze, logiką – to istnienie demona musi tu zostać potraktowane jako fakt, a nie zaplanowana przez kogoś mistyfikacja.

Postać demona pojawia się również w opowiadaniu pt. *Ciernie* (Kańtoch 2006: 177–256), którego konstrukcja jest jednak bardziej skomplikowana. Rozwiązania wymaga tu mianowicie kilka zagadek, związanych z tytułowym zakładem dla obłąkanych, będącym starą posiadłością o długiej historii, a zarazem ponurym miejscem, w którym dochodzi do dziwnych zdarzeń. Bohaterów niepokoją bowiem płaczące krwią lub nią zbryzgane posągi. Jedni uznają zjawisko za niemożliwe do racjonalnego wyjaśnienia i mu zaprzeczają, a inni po prostu wierzą w to, co widzą na własne oczy. Romantyczny rozdźwięk między „czuciem i wiarą" a „szkiełkiem i okiem" zostaje tu wyrażony w rozmowie dwóch lekarzy, badających domniemany cud:

– Bzdura – powiedział doktor Glaude, zadzierając głowę. – Posągi nie płaczą. W dodatku jeszcze krwawymi łzami.

– Cóż, jak widać, ten ma gdzieś pańską opinię – odparł zgryźliwie doktor Remessari.

Glaude wyjątkowo nie odpowiedział. Lekarze pogrążyli się w milczeniu, spoglądając na posąg, na biel marmuru skażoną purpurą krwi (Kańtoch 2006: 181).

Poparte racjonalizmem oraz doświadczeniem stwierdzenie doktora Glaude'a stoi więc w całkowitej sprzeczności z tym, co widzą obaj bohaterowie i co wymaga wyjaśnienia. Dlatego też pojawiają się wzmianki o tym, że za dziwne zjawisko odpowiadają nadprzyrodzone moce – święci bądź diabeł – a podejrzenia te zdają się potwierdzać, gdy na terenie zakładu w niewytłumaczalny racjonalnie sposób giną dwie osoby.

Tajemnica wiąże się też w opowiadaniu z postaciami szaleńców przebywających w Cierniach. Przekazywane są o nich legendy, zapisane w lekarskim dzienniku, którego fragmenty, odkryte przez Domenica, zostają kilkakrotnie przytoczone w utworze. W ten sposób narracja komplikuje się, gdyż relacja z tajemniczych zdarzeń w zakładzie jest przerywana opowieściami o rzekomej przeszłości bohaterów. Ponownie pojawia się tu motyw konszachtów z siłami zła i kolejne nawiązanie do mitu faustycznego. Jedna z legend mówi o pakcie zawartym z demonem, który obiecuje bohaterowi, że obdarzy go potęgą w zamian za krwawą ofiarę z jego syna. Druga legenda to natomiast historia Kasandry – kobiety porwanej przez diabła, zgodnie z romantyczną wizją przedstawionego w postaci „czarnowłosego eleganckiego szlachcica, który mówił z zagranicznym akcentem i miał oczy różnej barwy" (Kańtoch 2006: 212). Szatan zwraca następnie swoją ofiarę mężowi, jednak jej przedwcześnie postarzała twarz zostaje okryta czarnym welonem. Bohaterka otrzymuje też od szatana płyn gwarantujący wieczne życie, chociaż mówi się o tym, że wizyta w piekle spowodowała utratę zarówno urody, jak i zdrowych zmysłów kobiety. I tym razem romantyczna aura opowiadania zostaje więc wykreowana poprzez odwołanie do demonicznej ludowości i legend o diable, które okazują się jednak tylko częściowo prawdziwe. Prowadzący śledztwo Domenic przekonuje się bowiem o istnieniu wspomnianego demona, który musi zostać unieszkodliwiony, natomiast prawdziwa historia Kasandry, ujawniona przez nią samą, jest całkiem inna. Kobieta ta to mianowicie dawna pani posiadłości Ciernie, która – jak odkrywa Domenic – „[n]ie była człowiekiem, lecz pochodziła z jakiejś zapomnianej rasy istot, które przez wiekami zamieszkiwały te ziemie" (Kańtoch 2006: 253), stąd też tajemnica jej długowieczności, nietypowej dla ludzi. Do utraty zmysłów przez Kasandrę doprowadziła natomiast masakra urządzona w Cierniach przez wrogie wojsko, które zabiło rodzinę kobiety, a nawet strzelało do znajdujących się tam posągów. W ten sposób poszczególne zagadki zostają w opowiadaniu logicznie wyjaśnione – każde tajemnicze zdarzenie ma swoje uzasadnienie w przeszłości. Jednak i tu konieczne jest założenie, że w świat ludzi ingerują siły nadprzyrodzone. O ile np. długowieczność Kasandry, spowodowana przynależnością do rasy innej niż ludzka, nie wydaje się zjawiskiem niesamowitym

w świecie *fantasy*[35], o tyle pojawienie się demona, kojarzonego z piekielnymi siłami, czy zjawisko krwawienia posągów, które niegdyś zostały „zranione" przez żołnierzy, wykracza już poza racjonalne postrzeganie rzeczywistości, dlatego też tak bardzo niepokoi i zdumiewa poszczególnych bohaterów.

Z działaniem nadprzyrodzonych mocy wiąże się również zagadka w opowiadaniu pt. *Karnawał we krwi* (Kańtoch 2006: 257–352), które jest kolejną we współczesnej literaturze popularnej opowieścią wampiryczną. Domenic dociera tu do miasta, w którym trwa karnawał, a wszyscy z niewiadomego powodu interesują się lokalną legendą o miłości Milona i Seremondy, małżonków pochodzących z dwóch skłóconych ze sobą rodów. Wyraźne jest tu więc nawiązanie do historii Romea i Julii, która zostaje przekształcona w opowieść w duchu czarnego romantyzmu: zakochani zakładają rodzinę, jednak ciąży nad nią tajemnica – oznaka tego to noszony z nieznanych przyczyn czarny strój Seremondy.

Główna zagadka w opowiadaniu wiąże się natomiast z falą nietypowych zabójstw w mieście oraz z tajemniczym domem, w którym zatrzymuje się protagonista, jak również z jego dziwnymi mieszkańcami. Położona nad samym brzegiem morza stara posiadłość przypomina wiekowe rezydencje z opowiadań Poego, przede wszystkim Dom Usherów. Jej staroświeckie wnętrze gnije i cuchnie od wilgoci, zbutwiałe dywany rozpadają się, pod podłogą grasują szczury, a jedno skrzydło przed laty runęło, pochłonięte przez sztorm. Podobnie jak u Poego, niepokoi też wygląd spokrewnionych ze sobą mieszkańców domu:

> Sześcioro członków rodziny Dairesów łączyło wyraźne podobieństwo. Wszyscy mieli jasne włosy, bladą cerę i twarze zakończone szpiczastymi podbródkami. Dziedziczna wada zgryzu sprawiała, że ich górne szczęki były lekko wysunięte do przodu, przez co usta układały się w okrągły rybi pyszczek. Ich wargi, a nawet wnętrza jamy ustnej miały sinoniebieski odcień, zaś niekształtne czubki palców wyglądały jak ulepione z gliny przez dziecko (Kańtoch 2006: 259).

Zastanawiające jest też zachowanie owej rodziny, sprawiającej wrażenie więźniów własnej posiadłości, stroniących od społeczności miasteczka. Od wieków zawierają oni związki tylko między sobą, a jak odkrywa Domenic, nikt z nich nie dożywa nawet czterdziestych urodzin. Na podobieństwo Dairesów do dziwnych postaci z utworów Poego wskazuje przy tym imię jednej z mieszkanek domu, Bereniki, która kojarzy się z tytułową postacią z opowiadania pt. *Berenice* (Poe 2010: 9–20)[36]. Narrator przez cały czas sugeruje tu więc odbiorcy, że rozwiązaniem zagadki tajemniczej rodziny może

---

[35] Rasę Kasandry można traktować na równi z innymi postaciami z literatury *fantasy*, jak elfy czy krasnoludy, które tak samo jak ludzie zamieszkują wykreowane fantastyczne światy.

[36] Skojarzenia z wampirycznymi opowieściami może też budzić imię innej postaci, Gabrieli, czyli imienniczki Gabrielle de Lioncourt, jednej z bohaterek powieściowego cyklu *The Vampire Chronicles* [Kroniki wampirów] Anne Rice; zob. np. Rice 2005a.

być wampiryzm, tym bardziej gdy w opowiadaniu wspomina się o zabójstwach poprzez ugryzienie ofiary i o rozprzestrzeniającej się „epidemii". Przypuszczenia te potwierdza śledztwo prowadzone przez Domenica, tak więc połączone tu zostają: ludowe podanie, fakt istnienia zjawisk nadprzyrodzonych oraz ich częściowo racjonalne wytłumaczenie. Legenda o miłości Milona i Seremondy to bowiem nic innego jak opowieść o przodkach rodziny Dairesów i – pośrednio – źródle wampirycznej zarazy w mieście. Jak odkrywa Domenic, Seremonda przekazała bowiem następnym pokoleniom specyficzną chorobę, na którą zapadają kolejni członkowie rodu. Wampiryzm został natomiast wywołany przez dwie kuzynki, które nie chciały pogodzić się z tym, że poprzez przynależność do swojej rodziny są skazane na przedwczesną śmierć, i w starych legendach o swych przodkach odnalazły sposób, by tego uniknąć: „Napiły się nawzajem swojej krwi i zmieszały ją w ten sposób. To wystarczyło, by zmienić je w wampiry" (Kańtoch 2006: 341). Podobnie jak w niektórych utworach Poego, wyjaśnienie przedstawionej w opowiadaniu zagadki jest więc poniekąd racjonalne – pojawia się logiczne wyjaśnienie tego, jak doszło do wywołania wampiryzmu – jednak przy założeniu, że w przedstawiony świat ingerują nadprzyrodzone siły, które tak czy inaczej pozostają dla bohaterów tajemnicą. Zatem o ile np. w *Diable na wieży* faustyczny mit był tylko fikcyjną opowieścią, umożliwiającą zatajenie działań ludzi, tutaj mroczne legendy okazują się prawdą i podpowiadają bohaterom, jak mają działać, a także pomagają w rozwiązaniu zagadki.

Warto też zaznaczyć, że nadprzyrodzone siły, których ingerencja w przedstawiony świat jest przecież jedną z istotniejszych cech literatury *fantasy*, w opowiadaniach Anny Kańtoch są ukazane w sposób raczej nietypowy dla tej konwencji. To bowiem zarówno demony, wampiry czy sam diabeł, jak i święci. Chodzi tu nie tylko o sam fakt ich pojawiania się w utworze *fantasy*, lecz także – przede wszystkim – o rolę, jaką w nim odgrywają. W *Diable na wieży* i *Zabawkach diabła* niektórzy bohaterowie zwracają się do świętych o pomoc i dokonanie cudu, jednak przypomina to bardziej czarną magię niż boską ingerencję w sprawy ludzi. I tak np. wspomniana Seremonda z wampirycznej legendy zostaje naznaczona chorobą w kościele, poprzez wykorzystanie mocy świętego Gaudrica, którego prosi o to ojciec dziewczyny, chcący zemścić się na całym rodzie jej narzeczonego. Z kolei w zamku Mandracourt, skąd pochodzi Domenic, jest umieszczony posąg świętego zwanego Strażnikiem Nocy. Według legendy przypisuje mu się moc obdarzania każdego z dziedziców posiadłości niezwykłym darem, jak wyjątkowa siła, zręczność, zdolność widzenia w ciemnościach itp. Z tego powodu brat Domenica, Linus, który staje się panem Mandracourt, zostaje przemieniony w potwora, o czym sam opowiada głównemu bohaterowi:

> Gdy moc Strażnika Nocy zaczęła wzrastać [...] prosiłem go o coraz więcej. O siłę, zręczność, szybkość... A potem już nie musiałem prosić, wystarczyło tylko, bym sobie pomyślał, że dobrze byłoby mieć zęby i pazury wilka i ścięgna jak u żbika...

A on spełniał każde takie życzenie, lecz nigdy żadnego nie cofał. Pojmujesz teraz, w jaki sposób stałem się potworem? (Kańtoch 2006: 457–458).

Święci w istocie nie sprawują zatem, zgodnie z religijną tradycją, opieki nad bohaterami opowiadań, ale stają się częścią czarnoromantycznego imaginarium, na równi z demonami i innymi mrocznymi istotami z zaświatów. Zostaje to zresztą wyjaśnione Domenicowi przez biskupa, jako prawda ukryta przed wiernymi i znana tylko nielicznym:

Widzisz, Domenicu […] ty i ja znamy prawdę o świętych, prawdę, którą wciąż jeszcze oficjalnie uważa się za herezję i która nie jest przeznaczona dla pospólstwa. Bo pospólstwo potrzebuje pewności, że święci są pomostem łączącym nas z Bogiem. My jednak wiemy, jak to wygląda w rzeczywistości. Ot, żyje sobie błogosławiony człowiek, który słyszy głos Boga. Człowiek ów jest dobry, pobożny, postępuje zgodnie z przykazaniami. Nie pragnie niczego innego, jak tylko pomagać bliźnim, a chęć ta jest tak silna, że po śmierci jego dusza nie przechodzi do kolejnego ciała, lecz trafia do świata duchów i demonów. Człowiek ów staje się świętym i zyskuje niezwykłe możliwości, lecz jednocześnie głos, który podtrzymywał go przez całe życie, milknie, bo świat, tamten świat, jak nazywają go niektórzy, odcięty jest od łaski bożej. Bóg bowiem przemawia tylko do nas, do ludzi żyjących, nigdy zaś do istot z tamtego świata: duchów, demonów czy świętych. Niektórzy wytrzymują ową próbę, inni załamują się i popadają w szaleństwo. Stąd wśród świętych sporo jest istot naprawdę dobrych, które nie zapomniały o Bogu i jego przykazaniach, ale też i sporo jest obłąkańców, którzy karmiąc się wiarą wiernych, spełniają najbardziej szalone prośby. Kościół rzadko ingeruje w takie sprawy, wychodząc z założenia, że nie należy bez naprawdę ważnych przyczyn niszczyć zaufania, jakim prości ludzie obdarzają świętych (Kańtoch 2006: 183–184).

Wizja rzeczywistości oraz zaświatów zaprezentowana w opowiadaniach okazuje się więc pesymistyczna. Nie wspomina się w nich o istnieniu nieba, gdyż – jak się wydaje – nikt nie ma pewności co do jego istnienia, a „po tamtej stronie”, odseparowanej od Boga, jest tylko otchłań, w której nawet potencjalny święty może ulec siłom zła.

Tak jak w wielu utworach zaliczanych do nurtu czarnego romantyzmu, bliżej nieokreślone wyższe siły porządkują jednak przedstawiony świat, czego najlepszym przykładem jest widowiskowe zniszczenie zamku Mandracourt, utożsamianego ze złem: tragicznym dzieciństwem Domenica, ojcobójstwem, potworną przemianą Linusa, jak również działaniem „złego” świętego – Strażnika Nocy: „W ślad za ciemnością nadeszła cisza, a po chwili huk gromu. […] / – To kara boża! […] Z chmury trysnęła błyskawica i obróciła zamek w pył!” (Kańtoch 2006: 95). Działaniom ludzi, wykraczającym poza moralne prawa, zostaje tu położony kres, podobnie jak w *Zagładzie Domu Usherów*, gdzie na oczach narratora ponura rezydencja rozpada się i niknie w jeziorze, czy w Mickiewiczowskich *Lilijach*, których finałem jest budzące grozę zapad-

niecie się świątyni[37]. Echa czarnego romantyzmu w opowiadaniach Anny Kańtoch to zatem nie tylko ludowe legendy i zapożyczone z nich demoniczne postaci, lecz także refleksja nad naturą wszechświata, tajemniczymi siłami, które nim rządzą, oraz dobrem i złem, nieustannie ścierającymi się ze sobą w przedstawionym uniwersum.

2.3. Poetyka makabry i kontrastu. „Obcość" świata przedstawionego

Czarny romantyzm w opowiadaniach o Domenicu Jordanie przejawia się również w ich poetyce. W *Diable na wieży* i *Zabawkach diabła* autorka posługuje się typowymi dla tego nurtu motywami, jak zwiastujące nieszczęście, wszechobecne kruki, cienie, które przerażają bohaterów, złowieszcze maski, tajemnicze ruiny, czarne stroje, krew i wiele innych. Z czarnoromantyczną poetyką wiążą się też makabryczne obrazy, przywoływane przy okazji poszczególnych zabójstw badanych przez protagonistę, jak również za pośrednictwem budzących grozę legend. Np. w opowiadaniu *Ciernie*, we wspomnianej już legendzie o porwaniu Kasandry przez diabła, pojawia się mroczny opis królestwa szatana:

> Diabeł powiózł kobietę karocą z zasłoniętymi oknami aż do samego piekła i tam zamieszkała w jego pałacu nad Jeziorem Ognia, gdzie woda nie gasi płomieni, robactwo nigdy nie zdycha, a do tańca na szatańskich balach grają potępieńcy, szarpiąc struny zrobione z własnych jelit (Kańtoch 2006: 212).

Ma tu miejsce zestawienie różnych skojarzeń związanych z piekłem i zaświatami. Motyw uprowadzenia kobiety do królestwa zmarłych można odnieść do mitu o Persefonie i Hadesie (zob. Kopaliński 1985: 352, 852–853), Jezioro Ognia to aluzja do Biblii, w której symbolizuje ono wieczną zagładę (*Nowy Testament. Apokalipsa św. Jana* 2003: 19:20, 20:10, 20:14, 20:15, 21:8), natomiast szatański bal przywołuje na myśl średniowieczne alegorie „tańca śmierci". Wzmianki o ciągle żywym robactwie i przerobionych na struny jelitach potępieńców kojarzą się z kolei z odrażającymi obrazami rozkładu martwego ludzkiego ciała[38].

Makabryczne opisy śmierci pojawiają się też w opowiadaniach, gdy przedstawiana jest kryminalna zagadka, której elementy dokładnie analizuje Domenic. Szczególnie wyrazisty i szokujący obraz nietypowego zabójstwa zawarty jest w *Cierniach*, których poetyka zdaje się pod tym względem nawiązywać do mistycznych dzieł Słowackiego, ze *Snem srebrnym Salomei* na czele.

---

[37] „Wstrzęsła się cerkwi posada / Z zrębu wysuwa się zrąb, / Sklep trzeszczy, głąb zapada, / Cerkiew zapada w głąb. / Ziemia ją z wierzchu kryje / Na niej rosną lilije [...]." (Mickiewicz 1993: 119).

[38] Sceny przedstawiane w opowiadaniach Kańtoch przypominają też niekiedy malarstwo Hieronima Boscha, w którym często podejmowany jest temat winy i kary za grzechy (np. tryptyk *Het laatste oordeel* [Sąd ostateczny], ok. 1482; por. Małkowska 2016).

Również tutaj przerażająca śmierć dwojga bohaterów na terenie zakładu dla obłąkanych zostaje poprzedzona niejednoznaczną przepowiednią Kasandry: „Zginą wszyscy… […]. Brata obejmie drzewo, ukochaną pocałują wróble, a króla ukołysze woda…" (Kańtoch 2006: 187). Kobieta posługuje się tu poetyckimi metaforami, co tym bardziej niepokoi, zważywszy, że bez wątpienia dotyczą one rychłego zgonu osób, o których mowa. Rzeczywiste zdarzenia okazują się jednak o wiele bardziej makabryczne, niż wynika z ostrzeżenia Kasandry. Wspomniane drzewo staje się bowiem nietypowym narzędziem tortur dla uwięzionego w jego gałęziach człowieka:

> W pierwszym momencie Jordan nie dostrzegł nic. Dopiero po chwili zauważył pośród żółtobrązowych liści biel twarzy. Podszedł bliżej, a gdy jego umysł pogodził się już z tym, co widzą oczy, zidentyfikował kolejne szczegóły.
>
> Splamiona krwią koszula nocna. Bose stopy kołyszące się na wietrze do wtóru drżenia liści. Blade jak rybi brzuch dłonie, które wynurzały się ze złocistego gąszczu.
>
> Na drzewie wisiał mężczyzna, podtrzymywały go zaś gałęzie wbite w ciało.
>
> Dwie na wysokości nerek, jedna tuż obok serca, kolejna przechodząca przez prawy bark i następna, która utkwiła w lewej dłoni. Ostatnia, najcieńsza przebiła policzek i sterczała teraz z szeroko otwartych ust. Na jej końcu dygotał leciutko szkarłatny od krwi liść.
>
> – Tego nie zrobił człowiek – wymamrotał Remessari. – To jakaś magia…
>
> Jordan zgodził się z nim. Inaczej trudno było wytłumaczyć fakt, że gałęzie nie połamały się, ani nawet nie straciły liści, gdy wbijano je w ciało (Kańtoch 2006: 196).

Scenę tę można łatwo skojarzyć z przywoływaną już w kontekście czarnego romantyzmu twórczością Goi, a dokładniej z rycinami pt. *Esto es peor* [To jest gorsze] i *Grande hazaña! Con muertos!* [Wielki wyczyn! Z trupami!] z cyklu *Los desastres de la guerra* [Okropności wojny; 1810–1815], przedstawiającymi okaleczone ludzkie ciała zawieszone na gałęziach czy nadziane na pień drzewa[39]. Groza jest tu potęgowana poprzez stopniowe odkrywanie przez Domenica kolejnych przerażających szczegółów. Początkowo, patrząc na drzewo, nie widzi on niczego niepokojącego, by następnie dostrzec zbielałą twarz ofiary i kolejne części jej zmasakrowanego ciała. Makabra osiąga natomiast swoje apogeum w momencie, gdy bohaterowie zdają sobie sprawę, że obserwowany człowiek ciągle żyje: otwiera oczy, a następnie usta, z których „bucha" krew. W ten sposób przepowiednia „objęcia" bohatera przez drzewo staje się bardziej niż dosłowna. Co więcej, kojarzące się z delikatnością i wyrażaniem uczuć obejmowanie przeradza się tu na zasadzie kontrastu w krwawy i śmiercionośny „uścisk" drzewa. Podobnie wyjaśnione zostają pozostałe części przepowiedni: „pocałunek" wróbli oznacza, jak można przypuszczać, zadziobanie bohaterki przez chmarę rzucających się na nią ptaków, natomiast „ukołysanie" przez

[39] Więcej na temat tego cyklu zob. Arno 2010.

wodę to nic innego jak prorokowane utonięcie jednej z postaci. Poetyckie, metaforyczne wizje Kasandry znajdują zatem swoje makabryczne odzwierciedlenie w rzeczywistości, przerażając tym bardziej że sposób wypowiedzi kobiety wyraźnie z ową rzeczywistością kontrastuje.

Zastosowanie różnego rodzaju kontrastów w opowiadaniach Kańtoch wielokrotnie służy budowaniu nastroju melancholii, ale przede wszystkim grozy. Widać to już w samych tytułach niektórych opowiadań, jak *Cień w słońcu*, *Karnawał we krwi* czy *Zabawki diabła*, gdzie jedna ich część budzi pozytywne skojarzenia, druga zaś niepokoi, przywodząc na myśl śmierć lub zagrożenie. Podobny mechanizm zostaje też zastosowany w samych utworach. Jednym z najlepszych tego przykładów jest opowiadanie pt. *Cień w słońcu*, w którym zaskakującym tłem dla mrocznej zagadki – niewyjaśnionych zniknięć dzieci – jest urokliwe, pełne słońca miasteczko, pod wieloma względami przypominające Prowansję, a zatem miejsce, które zupełnie nie pasuje do opowieści o budzących grozę zdarzeniach. Także tajemnica odkryta przez Domenica wyjawiana jest nie – jak byłoby można się spodziewać – o zmroku, ale w pełnym świetle dnia, co zostaje podkreślone przez narratora: „I oczywiście było upalne letnie popołudnie, nie wieczór" (Kańtoch 2006: 158). Taki sposób opisu, na zasadzie kontrastu, sprawia jednak, że przerażające fakty zostają w opowiadaniu tym bardziej uwydatnione, a są nimi, związane z magią i działaniem sił nadprzyrodzonych, porwania dzieci w zaświaty, kojarzone przez nieświadomych tego obserwatorów z „wniebowstąpieniem".

Zestawienie dziecięcych postaci z demonizmem jest tu kolejnym kontrastem, dobrze widocznym w powtarzanej przez małych mieszkańców miasteczka wyliczance, która stanowi jednocześnie sekretną wskazówkę dla chcących nawiązać kontakt z zaświatami:

Jeśli się nie będziesz bał,
Weźmiesz wszystko, czegoś chciał.
Drzewo miejscem dla wisielca,
Bo je wszyscy Stryczkiem zwą.
Czas na Skałkach jak grot strzelca
Bieży szybko w stronę swą.
Do kościoła kieruj kroki,
By przedstawić się bez zwłoki
(Kańtoch 2006: 134).

Oczywiście z dziecięcymi zabawami nie współgra tu ani wzmianka o wisielcu i Stryczku, ani o miejscach będących, jak się okazuje, przestrzenią, za pośrednictwem której można przywabić demoniczne istoty. Apogeum grozy stanowi jednak w opowiadaniu scena przedstawiająca dziecko, które – w przeciwieństwie do pozostałych – powróciło z zaświatów i odtąd jest ukrywane przez matkę w zaciemnionym pomieszczeniu:

Na środku pokoju na kocyku siedziała mała dziewczynka: rozczochrana, ubrana tylko w halkę i bosa. W rękach tuliła misia i jak baśniowa królowa złotem, tak ona

Ilustracja 16. Francisco de Goya, *Esto es peor* [To jest gorsze]; cykl *Los desastres de la guerra*. Źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/esto-es-peor (dostęp 14.08.2019)

Ilustracja 17. Francisco de Goya, *Grande hazaña! Con muertos!* [Wielki wyczyn! Z trupami!]; cykl *Los desastres de la guerra*. Źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/grande-hazana-con-muertos (dostęp 14.08.2019)

otoczona była zabawkami. Promienie słońca wyławiały z ciemności lalki przeróżnej wielkości i w przeróżnych kreacjach, domki dla tychże lalek, pajacyki i pacynki, rzeźbione w drewnie pstrokato pomalowane zwierzątka, piłki, nakręcane figurki, a także pozytywkę, rozkładany wachlarz, latarnię magiczną i zegar z kukułką. Pozostałe zabawki [...] kryły się w ciemnościach (Kańtoch 2006: 166–167).

Niepokojące jest tutaj nie tylko nietypowe zestawienie zabawek i dziecięcego pokoju z panującymi tam ciemnościami, ale przede wszystkim to, że mała dziewczynka ma cechy demona: nie rośnie, nie dojrzewa, a ponadto – jak wyjawia Domenic – jest w stanie zabić, gdy nie otrzyma tego, co zechce. Dlatego też dziecko, pozornie bezradne i budzące litość, a w rzeczywistości o morderczych skłonnościach, musi zostać unicestwione przez protagonistę, a więc potraktowane podobnie jak z demony czy wampiry z pozostałych utworów.

Zabawki, nieodłącznie kojarzące się z dziecięcą beztroską i niewinnością, służą też budowaniu kontrastu w innych opowiadaniach. We wspomnianym już *Diable na wieży* pluszowe zwierzęta zostają pozbawione oczu, by „nie widziały" twarzy mordercy, a więc ich młodego właściciela, który – niechcący przyczyniwszy się do śmierci rówieśnika – symbolicznie żegna się z dzieciństwem i podpala swoje maskotki:

Alan pochyla się nad cembrowiną fontanny. W ręku trzyma świecę. Za chwilę płomień ogarnie zgromadzone tam zabawki. Oczy pluszowego misia i konika na biegunach spoglądają z wyrzutem, a on nie potrafi znieść ich wzroku. Zabawki trzeba spalić, bo przecież Alan nie jest już małym chłopcem. W sercu nosi mroczną tajemnicę, która uczyniła go dorosłym. Ale nie zmienia to faktu, że podpalenie wiernych przyjaciół z dzieciństwa dla Alana równa się niemal morderstwu, a ludzie mówią, że w źrenicach ofiary zawsze pozostaje odbicie twarzy zabójcy. Dlatego chłopiec odkłada świecę, bierze nóż i pomagając sobie paznokciami, tnie i wyrywa guzikowe oczy... (Kańtoch 2009: 36).

Zestawienie dzieciństwa ze śmiercią i mrocznym sekretem oraz antropomorfizacja zabawek, które „przyglądają się" swojemu młodocianemu oprawcy, niepokoi tu tak samo, a być może nawet bardziej, niż miałoby miejsce to w przypadku zwykłej sceny zabójstwa, jakich wiele w literaturze kryminalnej. Dziecko, które przez nieumyślną zbrodnię utraciło swoją niewinność i dlatego „okalecza" i „zabija" ulubione zabawki, staje się tu tragicznym bohaterem, zaś pluszowe zwierzęta – upiornymi świadkami jego zmagań ze złem.

Zabawki, a dokładniej lalki, nabierają także cech demonicznych w opowiadaniu pt. *Zabawki diabła*, w którym są ponadto stale powtarzającym się motywem. W utworze tym ekscentryczny zegarmistrz tworzy mechaniczne lalki, które teoretycznie są piękne, jednak ich niezwykłe podobieństwo do żywych kobiet, a przy tym sztuczność, budzi grozę:

> Przy klawesynie siedziała nie żywa dziewczyna, lecz naturalnej wielkości lalka w strojnej sukni. Szczupłymi palcami przebiegała po klawiszach, a z instrumentu płynęły dźwięki słodkie, lecz odrobinę zbyt monotonne. Po chwili skończyła grać, odwróciła się w stronę wchodzących i przekrzywiła głowę na sztywnej szyi. Cerę miała barwy porcelany z wyraźnie zaznaczonymi plamami rumieńców, które nadawały jej wygląd rozpalonego gorączką trupa. Nad górną wargą czernił się uwodzicielski pieprzyk, na wpół otwarte, pełne ostrych zębów usta przywodziły na myśl pułapkę na szczury, która lada moment zatrzaśnie się ze zgrzytem (Kańtoch 2006: 405).

Podobnie jak w analizowanych powieściach Zafóna, lalka z pięknej zabawki przekształca się tu w oczach obserwatora w niebezpieczne monstrum, które sprawia wrażenie, że za moment naprawdę ożyje, by siać grozę. Co więcej, skojarzenie niezwykłej zabawki ze śmiercią zostaje w opowiadaniu posunięte jeszcze dalej, gdy zegarmistrz wpada na szatański pomysł stworzenia osobliwej „«czarnej kolekcji» lalek, które umierają w najróżniejszy sposób: od trucizny, gorączki czy ciosu nożem” (Kańtoch 2006: 464–465). Lalka, sama w sobie niegroźna, a wręcz zachwycająca swoją doskonałością, staje się zatem nie tylko demoniczną postacią, ale i pretekstem do planowanego zabójstwa, które wynalazca-wizjoner ma zamiar popełnić, by idealnie uchwycić i odwzorować moment śmierci ofiary.

Poetyka kontrastu jest też zastosowana w opowiadaniu pt. *Pełnia lata* (Kańtoch 2009: 301–363), gdzie jeden z bohaterów, zafascynowany śmiercią i postacią szatana, to zarazem właściciel osobliwej podziemnej galerii obrazów. Znajdują się w niej przerażające malowidła, które ponownie kojarzą się m.in. z mroczną twórczością Goi. Ich motywy przewodnie to diabeł, śmierć oraz grzech, zaś ów makabryczny zbiór jest oświetlony przez „smukłe czarne świece włożone w przytwierdzone do ściany uchwyty w kształcie rąk kościotrupa” (Kańtoch 2009: 306)[40]. Paradoksalnie jednak odwiedzającego podziemia Domenica najbardziej niepokoi nie gotycka „galeria okropności”, ale pozornie do niej niepasujący niewielki obraz zatytułowany *Pełnia lata*, który przedstawia dwie młode kobiety odpoczywające w pięknym ogrodzie, wśród wielkich, purpurowych róż i soczystej zieleni. Zgodnie z zasadą kontrastu przerażające malowidła okazują się w opowiadaniu tylko nic nieznaczącą makabryczną „ozdobą”, pomagającą jedynie w wykreowaniu mrocznej aury utworu. Natomiast to właśnie niepozorny obraz z letnią sceną w ogrodzie jest punktem wyjścia dla śledztwa w sprawie zabójstwa. Z *Pełnią lata* wiąże się bowiem niepokojąca legenda. Jak dowiaduje się Domenic, obraz jest „pechowym, przynoszącym nieszczęście malowidłem” (Kańtoch 2009: 345), gdyż każdy, kto wejdzie w jego posiadanie, szybko zostaje dotknięty osobistą tragedią lub umiera. Protagonista odkrywa też powód takiego stanu rzeczy: „W *Pełni lata* uchwycono moment szczytowy, wszystko było tam tak doskonałe, że teraz

---

[40] Galeria ta może kojarzyć się z podobnym zbiorem upiornych obrazów opisanym w opowiadaniu H. P. Lovecrafta pt. *Pickman's Model* [Model Pickmana] (Lovecraft 2008: 237–258).

zmierzać mogło tylko do nieuniknionej śmierci i rozkładu" (Kańtoch 2009: 346). To, co piękne i zachwycające, a także niewielkie – a więc teoretycznie niewzbudzające niepokoju – jest zatem w opowiadaniu jednocześnie mroczne i niebezpieczne, ściśle wiąże się też z nieszczęściem i śmiercią[41]. Co więcej, pojawia się tu też odpowiadające czarnoromantycznemu pesymizmowi przekonanie, że nic, co doskonałe, nie może trwać wiecznie, a każde piękno jest tylko chwilowe, gdyż nieustannie zbliża się ku swemu kresowi.

Jeszcze innym rodzajem kontrastu w opowiadaniach Anny Kańtoch jest zestawienie atmosfery beztroski z przeczuciem nadchodzącego zagrożenia. Ma to miejsce w *Karnawale we krwi*, gdzie szalona uliczna zabawa staje się zapowiedzią śmierci i wampirycznej epidemii:

> Niebo na zachodzie przybrało barwę granatowoszarego sińca. Kobiety piszczały, przytrzymując karnawałowe maski, mężczyźni chwytali łopoczące poły płaszczy i zgięci wpół brnęli błotnistymi ulicami. [...]
>
> Pociemniało, wiatr szarpał płomienie ognisk rozpalonych w żelaznych koszach na rogach ulic, rozdzierał je na płowe wstążki ognia. Z nieba sypnęło drobinkami lodu zmieszanymi z zimnym deszczem.
>
> Wokół rozległy się krzyki i śmiechy, w wycięciach czerwonych masek zapłonęły oczy. Śmielsze – a może po prostu mniej cierpliwe – męskie ramiona otoczyły smukłe kibicie kobiet, pierwsze pary skierowały się w stronę przytulnych tawern, pierwsze pocałunki zostały wymienione w bramach. Do zmroku, kiedy to pękną wszelkie bariery, było coraz bliżej (Kańtoch 2006: 257–258).

Mimo że rozbawiony, ulegający pierwotnym instynktom tłum nie ma tu świadomości czającego się zła, narrator zdaje się sugerować, że koniec niczym nieskrępowanej beztroski jest bardzo bliski. Wskazują na to sygnały wysyłane przez naturę: ponury i złowieszczy kolor nieba oraz zmieniająca się w szybkim tempie pogoda – zapadająca ciemność, wiatr, lodowaty deszcz. Oznaką nadciągającego niebezpieczeństwa są także czerwone maski i „płonące" w nich oczy, symbolizujące jednocześnie tajemnicę, demonizm i ukryte niebezpieczeństwo. W ten sposób karnawał, kojarzący się z radością i całą paletą barw, na oczach odbiorcy zmienia się w dzikie wampiryczne święto, gdzie dominują kolory krwi (czerwień masek, płomienie) oraz śmierci (sine niebo, mrok). Eros niepostrzeżenie ustępuje więc miejsca Tanatosowi, a tętniący życiem, kolorowy świat stopniowo pogrąża się w mroku[42].

---

[41] Podobny rodzaj kontrastu został również zastosowany we wspomnianym wcześniej opowiadaniu *Damarinus*, gdzie mały, piękny motyl okazuje się niebezpiecznym zabójcą.

[42] Podobnie święto i beztroską zabawę jako wstęp do mrocznej opowieści o śmierci i zagładzie opisuje Ławski, analizując fragmenty *Zamku kaniowskiego*: „Rozpętanie erotycznego karnawału, święto miłości staje się tu zawsze introdukcją do funeraliów. Nim w *Zamku kaniowskim* zacznie się szaleństwo, w jego świecie panuje leniwy spokój codzienności lub trwa sobótkowe święto: 'Lecz niech piszczałki i badurki dzwonią, / Niechaj się płocho rozkochani gonią, / Niech ziemia tętni, gdy taniec zakręca / Z lekszej młodzieży uplecione koło, / Niech na ustroniu dziewczę, skryte połą, / Bijącym łonem rozgrzewa młodzieńca'. I właśnie wówczas gdy instynktowna,

W świecie Domenica Jordana zło nie napotyka też żadnych barier i może wszędzie dotrzeć. Dlatego właśnie w opowiadaniu pt. *Długie Noce* (Kańtoch 2009: 249–300) nieoczekiwanie przestrzenią przeklętą jest zrujnowany kościół – a więc miejsce poświęcone – w którym protagonista odnajduje na wpół bluźnierczy napis: „*Ufam Ci Panie. Komu mam ufać?*” (Kańtoch 2009: 249). Narrator stwierdza przy tym: „To nie był napis, jakiego można by się spodziewać w kościele. Bardziej przypominało to desperacki krzyk zdradzonego człowieka, któremu tu, na ziemi, odebrano wszelką nadzieję” (Kańtoch 2009: 249). O kościele krąży również legenda, mówiąca, że przebywający w nim ksiądz „oszalał i porwał go diabeł” (Kańtoch 2009: 263). Kontrast między przestrzenią *sacrum* a złem ujawnia się jeszcze wyraźniej, gdy w ponurej ruinie zostają odnalezione martwe kruki, a Domenic obserwuje niepokojące zjawisko świetlne związane z kościelnym krzyżem:

> Słoneczne promienie padały pod takim kątem, że cień poziomych ramion krzyża zlał się w jedno z cieniem pionowej belki, który, mocno wydłużony i cienki, rysował się na śniegu. Przy nim drugi, odstający od pierwszego pod lekkim kątem: głowa, tors, przekrzywione, kołyszące się w podmuchach wiatru stopy.
> Cień wisielca (Kańtoch 2009: 286–287).

Jest to z jednej strony wskazówka do rozwiązania zagadki – jak odkrywa protagonista, ksiądz powiesił się w kościele, dręczony przez demony – a zarazem obraz, który budzi grozę poprzez przekształcenie *sacrum* (krzyża) w *profanum* (szubienicę). Świątynia, teoretycznie będąca przestrzenią, gdzie należałoby szukać ratunku przez demonicznymi siłami, paradoksalnie staje się więc miejscem samobójstwa, a zatem triumfu zła. Przedstawiony świat, w którym nikt nie ma pewności co do istnienia nieba, święci potrafią być zarówno dobrzy, jak i źli, a demony swobodnie przekraczają próg kościoła, jawi się zatem jako ciemny, nieprzyjazny i opanowany przez wrogie człowiekowi nadprzyrodzone moce.

Zastosowanie poetyki makabry i kontrastu w opowiadaniach Anny Kańtoch służy, jak wynika z analizowanych przykładów, wykreowaniu niepokojącej romantycznej atmosfery tych utworów. Dzięki temu przestrzeń, która wydaje się bohaterom znana i bezpieczna, przekształca się nieoczekiwanie w czarnoromantyczne „obce” i groźne uniwersum. Drzewo i wróble okazują się bezwzględnymi zabójcami, sielski krajobraz stanowi tło dla działania demonicznych sił, a dzieci oraz zabawki zostają powiązane ze złem. Piękne malowidło bądź barwny motyl to przyczyna nieszczęścia, natomiast radosna karnawałowa zabawa jest zapowiedzią śmierci. W opowiadaniach tych zło czai się w człowieku, ale nieustannie też pojawia się w przedstawionym świecie

irracjonalna siła miłości uchyla panowanie rozumu, norm, kultury, gdy człowiek czuje pełnię swych sił skupioną w pełni świata, w jego istnienie indywidualne i grupowe wkrada się chciwy ofiary Thanatos” (Ławski 2008: 11).

w postaci nadprzyrodzonych mocy, które niespodziewanie wkraczają w życie poszczególnych postaci. Rzeczywistość natomiast niejednokrotnie okazuje się bardziej przerażająca niż przekazywane z ust do ust mroczne legendy o diable czy demonach.

Powyższe analizy opowiadań Kańtoch i Sapkowskiego dowodzą, że polska literatura *fantasy* wielokrotnie i na różne sposoby odwołuje się do mrocznego romantycznego stylu, który staje się jedną z jej charakterystycznych cech. Niewątpliwie dla odbiorców atrakcyjne są przede wszystkim zagadkowe i niejednoznaczne postaci protagonistów o skomplikowanej przeszłości, kreowane na wzór romantycznych bohaterów. Można przypuszczać, że m.in. właśnie taka konstrukcja głównych postaci – wiedźmina Geralta i Domenica Jordana – przyczyniła się do popularności obydwu cyklów opowiadań. Zarówno Geralt, jak i Domenic mogą budzić sympatię czytelników, ale też współczucie czy wręcz niepokój – ze względu na swoją odmienność i nietypową profesję. Budowanie nastroju tajemnicy i grozy w analizowanych opowiadaniach umożliwiają natomiast liczne odniesienia do demonicznej ludowości, popularnych legend i baśni, które są odpowiednio przekształcane i interpretowane na nowo przez współczesnych autorów. W ten sposób ze znanych, zaczerpniętych z folkloru elementów powstają zupełnie nowe opowieści o romantycznych bohaterach w „obcym", nieprzyjaznym świecie, w którym – tak jak w wielu polskich i zagranicznych utworach z I połowy XIX wieku – triumfuje zło, a człowiek podlega działaniom tajemniczych sił, ingerujących w jego egzystencję.

ROZDZIAŁ V

TWÓRCY I ICH DZIEŁA JAKO BOHATEROWIE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POPULARNEJ: *SHERLOCK HOLMES I MĄDROŚĆ UMARŁYCH* RODOLFA MARTÍNEZA ORAZ *JUL* PAWŁA GOŹLIŃSKIEGO

Majaczył o niewyobrażalnej potędze znajdującej się nieomal w zasięgu jego ręki i z głębokim przekonaniem powtarzał tak mistyczne słowa czy imiona, jak Sefira, Azmodan czy Samael.

Koszmar w Red Hook (Lovecraft 2008: 149)

Jadąc przez wioski ulice
Spotkałem żywą gromnicę
Z płomieniskami na głowie,
Ze smołą ogniem kapiącą,
Na mnie… w oczy wprost idącą

Sen srebrny Salomei (Słowacki 1970: 707)

Podczas gdy w analizowanej dotąd prozie nawiązania do czarnego romantyzmu polegały na wprowadzeniu charakterystycznych dla tego nurtu postaci i schematów fabularnych, odniesieniu do ludowości i folkloru czy wykorzystaniu mrocznej estetyki, istnieją też utwory, których związek z czarnym romantyzmem zaznacza się jeszcze wyraźniej. Ich bohaterami stają się bowiem słynni romantycy (i postromantycy), jak również stworzone przez nich dzieła. Można zaryzykować stwierdzenie, że reprezentantem nurtu czarnego romantyzmu najczęściej przywoływanym we współczesnej literaturze popularnej jest Edgar Allan Poe, którego utwory, jak też zagadkowe niekiedy losy, a szczególnie niewyjaśnione dotąd okoliczności śmierci nieprzerwanie i na różne sposoby inspirują kolejnych pisarzy[1].

[1] Utwory i życie Poego stały się już tematem co najmniej kilku powieści. Np. amerykańska trylogia *Nevermore* (*Nevermore*, *Enshadowed*, *Oblivion*) autorstwa Kelly Creagh, w Polsce wydana jako *Nevermore. Kruk*, *Nevermore. Cienie* oraz *Nevermore. Otchłań* (Creagh 2011; 2012; 2016) opowiada o fascynacji nastoletniego protagonisty twórczością Poego (stąd też są tam cytowane fragmenty jego dzieł), co sprawia, że w losy współczesnych bohaterów zaczynają w tajemniczy sposób ingerować postaci powołane do życia w utworach słynnego romantyka. Zagadki związane z życiem Poego to także temat powieści Matthew Pearla pt. *The Poe Shadow* [Cień Poego]

Interesujące wydaje się jednak także umieszczenie w tego typu literaturze, w kontekście czarnej romantyki, twórców związanych z innym okresem niż I połowa XIX wieku lub też tradycyjnie niekojarzonych z tym nurtem. Mowa tu np. o Howardzie P. Lovecrafcie, amerykańskim autorze tzw. *weird fiction* z początku XX wieku, którego można określić jako literackiego spadkobiercę Poego[2]. Jego mroczne opowiadania są jednym z dowodów na poparcie zaproponowanej wcześniej tezy, że czarnego romantyzmu jako stylu nie należy zawężać jedynie do I połowy XIX wieku. Atmosfera utworów Lovecrafta bardzo przypomina tę z utworów Poego – dominuje w nich niesamowitość i tajemnica, a zło czai się tam, gdzie nikt się go nie spodziewa, również w samym człowieku. Lovecraft staje się jednym z bohaterów kryminalnej powieści Rodolfa Martíneza pt. *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* (I wyd. hiszpańskie – 1996), nawiązującej do estetyki czarnego romantyzmu, co dodatkowo podkreśla ścisłe związki amerykańskiego autora z tym nurtem.

Inny twórca, którego postać również jest inspiracją dla powieści popularnej, to Juliusz Słowacki. Mimo że zazwyczaj nie łączy się go z czarnym romantyzmem w taki sposób jak choćby Malczewskiego czy Goszczyńskiego, nie sposób nie dostrzec licznych odniesień do tego rodzaju estetyki w jego dziełach[3]. Słowacki jest z kolei bohaterem powieści kryminalnej autorstwa Pawła Goźlińskiego pt. *Jul* (2010). Utwór ten stanowi swoistą demitologizację polskiego romantyzmu narodowowyzwoleńczego, a autor *Snu srebrnego Salomei*, chociaż odgrywa w nim typową dla kryminału rolę podejrzanego o przerażające zbrodnie, zostaje też pośrednio ukazany jako „czarny" romantyk, posługujący się estetyką makabry. W ten sposób dwie współczesne powieści popularne pokazują nieco inne oblicze czarnego romantyzmu: aktualnego również po XIX wieku i związanego z twórczością Lovecrafta, a także obecnego w polskiej literaturze – możliwe, że w większym zakresie, niż wynika to z dotychczasowych interpretacji rodzimych dzieł romantycznych.

(Pearl 2006) oraz Lynn Cullen pt. *Mrs. Poe* [Pani Poe] (Cullen 2014). W pierwszej z nich punktem wyjścia dla fabuły jest tajemnicza śmierć autora *Kruka*, podczas gdy w drugiej tematem są jego związki z kobietami. Poe inspiruje ponadto twórców nie tylko literatury, lecz także szeroko pojętej kultury popularnej; zob. Neimeyer 2002: 205–224.

[2] Podobnie jak tworzącego prawie dokładnie w tym samym czasie na polskich terenach Stefana Grabińskiego, zwanego niekiedy nie tylko „polskim Poem", lecz także „polskim Lovecraftem"; zob. np. Bortnik 2012.

[3] Wskazuje je m.in. Ławski, mówiąc o makabrze w przedmistycznej, jak również mistycznej twórczości Słowackiego i twierdząc: „Jako oczywiste jawią nam się [...] czarnoromantyczne inklinacje Słowackiego. Któż inny dwakroć «pisał Marię»: w *Janie Bieleckim* i *Wacławie*? Podróżował wokół Mont Blanc śladem Malczewskiego? Nawiązania u Słowackiego trudno zliczyć. [...] zanim się ta makabreska Słowackiego zespirytualizuje, przybiera najróżniejsze odcienie, choćby dantejski w *Poemacie Piasta Dantyszka o Piekle*, ironiczny w *Balladynie*, melancholiczny w *Wacławie*, byroniczny, a nawet sadyczny w młodzieńczym *Arabie*. U Słowackiego czarny romantyzm odnosi najwyższy tryumf, zostaje podniesiony, przekształcony we własną estetykę. Zalążek owego procesu znajdziemy już w tej próbie napisania *Marii* bis za pomocą motywów samej *Marii*, czyli w *Janie Bieleckim*" (Ławski 2008: 23–24).

1. *Sherlock Holmes i mądrość umarłych*[4]

Pierwszą ze wspomnianych powieści, *Sherlocka Holmesa i mądrość umarłych* hiszpańskiego autora Rodolfa Martíneza, można określić jako kontynuację utworów Arthura Conana Doyle'a, choć nietypową, gdyż stworzoną w duchu czarnego romantyzmu, do którego to nurtu oryginalne utwory o słynnym detektywie nie nawiązywały[5]. Wpisuje się ona w dość powszechny trend w literaturze popularnej, jakim jest tworzenie „dalszych ciągów” lub alternatywnych wersji znanych dzieł literackich. Zwykle są one oczywiście gorsze od oryginału, ale też chętnie czytane ze względu na swój ścisły związek z którąś z wielkich powieści, uwielbianych przez odbiorców. Wymienić tu można – pozostając w tematyce grozy, gotycyzmu i czarnego romantyzmu – chociażby różnego rodzaju kontynuacje *Wichrowych Wzgórz*[6] czy nowe, nieco zaskakujące wersje *Dumy i uprzedzenia* oraz *Alicji w Krainie Czarów*, w których bohaterowie muszą zmierzyć się z zombi[7]. Nie dziwi więc fakt, że współczesnych kontynuacji doczekały się także powieści o Sherlocku Holmesie, jednym z tych bohaterów literackich, którzy na stałe weszli w poczet ikon kultury popularnej. Postać detektywa z Baker Street była wielokrotnie zapożyczana z dzieł Doyle'a, by pojawić się w utworach innych autorów, filmach, spektaklach teatralnych, a nawet w różnego typu grach komputerowych, komiksach i reklamach. Można wręcz stwierdzić, że Sherlock Holmes przerósł popularnością swojego twórcę, gdyż obecnie przeciętny odbiorca literatury i kultury zna nazwisko Doyle'a właśnie ze względu na detektywa, którego pod koniec XIX wieku pisarz ten powołał do życia w swych powieściach.

Rodolfo Martínez wykorzystał popularność Sherlocka Holmesa i fakt jego ciągłej obecności w świadomości czytelników. Znany w swojej ojczyźnie jako twórca prozy fantastycznej, przede wszystkim z gatunku *science fiction* i *cyberpunk*, stworzył również cykl czterech powieści o najbardziej

---

[4] Podrozdział ten jest zmodyfikowaną wersją opublikowanego wcześniej artykułu autorki (Dobrzyńska 2011: 99–111).

[5] Prawdopodobnie jedynym wyraźnym łącznikiem między powieściami Doyle'a o Sherlocku Holmesie a czarnym romantyzmem jest osoba Poego, prekursora literatury detektywistycznej, którego opowiadania niewątpliwie miały wpływ na twórczość brytyjskiego pisarza.

[6] Zob np. powieść *Heathcliff. The Return to Wuthering Heights* [Powrót Heathcliffa] Lin Haire-Sargeant (Haire-Sargeant 1993).

[7] Zob. amerykański bestseller *Pride and Prejudice and Zombies* [Duma i uprzedzenie i zombi] Setha Grahame-Smitha (Grahame-Smith 2010) oraz wydany kilka lat temu również bestsellerowy cykl *White Rabbit Chronicles* [Kroniki Białego Królika] Geny Showalter, składający się z powieści: *Alice in Zombieland* [Alicja w krainie zombi], *Through the Zombie Glass* [Alicja i lustro zombi], *The Queen of Zombie Hearts* [Alicja. Królowa zombi], *A Mad Zombie Party* [Alicja i uczta zombi] (Showalter 2013; 2014; 2015; 2016). Warto zaznaczyć, że duża poczytność tych powieści, zarówno za granicą, jak i w Polsce, niewątpliwie świadczy o ciągłej – a w Polsce wręcz rosnącej – popularności gotycko-romantycznej estetyki wśród odbiorców (na polskiej okładce *Dumy i uprzedzenia i zombi* widnieje informacja: „Ponad 1 mln sprzedanych egzemplarzy!”; zob. Grahame-Smith 2010: okładka).

znanym detektywie[8]. Pierwsza z nich, *Sherlock Holmes i mądrość umarłych*, została wydana w Polsce w 2009 roku. Pisząc o Sherlocku Holmesie, Martínez połączył własne zainteresowania literackie z atmosferą powieści detektywistycznej oraz posłużył się bohaterami wymyślonymi wcześniej przez Doyle'a, przenosząc ich w wykreowaną przez siebie rzeczywistość. Efektem tego jest „powieść w powieści", naśladująca styl oryginalnych utworów o Holmesie, ale wprowadzająca też w jego świat elementy fantastyczne, kojarzące się głównie z czarnym romantyzmem, twórczością Lovecrafta oraz modnym, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, zagadnieniem okultyzmu[9]. Martínez w oczywisty sposób nawiązuje więc nie tylko do dzieł Doyle'a, lecz też do romantycznego stylu, przejawiającego się w powieści za pośrednictwem narracji, jak również tajemniczych postaci i motywu zagadkowej księgi – *Necronomiconu*.

1.1. Tajemniczy „rękopis" doktora Watsona

Powieść Martíneza rozpoczyna się podobnie jak wiele znanych utworów o angielskim detektywie: Londyn, rok 1895. Sherlock Holmes przypadkiem wpada na trop przestępcy podającego się za słynnego skandynawskiego podróżnika, Sigurda Sigersona. W miarę rozwoju śledztwa w sprawę okazują się zamieszane okultystyczne bractwa, a przedmiotem, który staje się powodem kolejnych zbrodni, jest tajemnicza stara księga, mogąca być źródłem niezwykłej mocy dla jej właściciela. Na rozwój wydarzeń istotny wpływ mają jednak nie tylko ludzie, lecz także siły pochodzące niekoniecznie z tego świata. Martínez w opowieść o śledztwie Holmesa wplata więc pierwiastek nadnaturalny, niewystępujący w utworach o detektywie autorstwa Doyle'a[10].

Aby uatrakcyjnić powieść, wykorzystuje też zabieg swojego poprzednika, który narratorem relacjonującym przygody Holmesa uczynił doktora Watsona. Martínez posuwa się tu jednak nieco dalej, tworząc złudzenie, że to Watson jest rzeczywistym autorem zapisków, a on sam zaledwie przetłumaczył całość na hiszpański. Już w odautorskim wstępie do powieści mówi o tym, w jaki sposób w jego ręce trafił stary plik rękopisów doktora Watsona,

---

[8] Są to: *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* oraz *Sherlock Holmes y las huellas del poeta*, *Sherlock Holmes y la boca del infierno*, *Sherlock Holmes y el heredero de Nadie*; Martínez 2005; 2007; 2008; zob. Escrito en el agua 2016.

[9] Nie jest to oczywiście jedyny utwór będący ponownym „przepisaniem" opowieści o Sherlocku Holmesie, a jednocześnie zawierającym motywy fantastyczne. Interesującym zabiegiem w przypadku powieści Martíneza jest jednak umieszczenie postaci literackich oraz ich twórców na takim samym poziomie ontologicznym.

[10] Motyw fantastyczny na pierwszy rzut oka dałoby się wyodrębnić w przywoływanej wcześniej powieści *Pies Baskervillów*, jednak tam pojawianie się widma upiornego psa okazuje się tylko dającą się racjonalnie wytłumaczyć mistyfikacją, mającą umożliwić przejęcie majątku rodu Baskervillów przez jednego z bohaterów.

w tym niewydane nigdy utwory, mogące wyjaśnić wiele niedopowiedzeń związanych z historią i śledztwami Sherlocka Holmesa. Co ciekawe, w tej literackiej mistyfikacji bierze też udział polski tłumacz powieści, Tomasz Pindel, który w przypisie wyjaśnia, że „[…] mimo wielokrotnych próśb i apeli kierowanych na ręce pana Rodolfo Martíneza […] nie udało się uzyskać nawet kopii oryginalnego tekstu doktora Watsona. Z tej to przyczyny przekład polski opiera się – wbrew zasadom sztuki – na wersji hiszpańskiej, a nie angielskiej" (Martínez 2009: 14). Upozorowanie tego, że piszący powieść nie jest autorem, a jedynie wydawcą i redaktorem starego manuskryptu, można odczytywać jako żart pisarza, ale też jako nawiązanie do tradycji romansów gotyckich, w których takie mistyfikacje to popularny zabieg literacki, a pożółkły rękopis często odkrywa przed poszczególnymi bohaterami mroczne, budzące grozę legendy z przeszłości. W ten sposób Martínez nadaje swemu utworowi romantyczny charakter, pozornie odwołując się do starej, zapomnianej opowieści, snutej przez narratora. Od samego początku stara się też utwierdzić odbiorcę w przekonaniu, że ma do przekazania coś, co do tej pory pozostawało tajemnicą znaną tylko Holmesowi, Watsonowi i kilku osobom zamieszanym w śledztwo. Jest to rodzaj paktu zawartego z czytelnikiem, który może mistyfikację odrzucić lub wziąć w niej udział i wraz z rzekomym posiadaczem rękopisu stopniowo odkrywać kolejne sekrety Sherlocka Holmesa.

Martínez oddaje następnie głos samemu doktorowi Watsonowi, który spisuje historię niezwykłego śledztwa, zaznaczając jednak, że opowieść jest na tyle niewiarygodna, iż długo wahał się, czy ujawnić ją światu. Sam twierdzi przy tym, że wcale nie jest zwolennikiem fantastycznych opowiadań:

> Nie przepadam za tego rodzaju historiami, w młodości może mnie i pociągały, acz nigdy nie były przedmiotem fascynacji, gorączkowe fantazje pana Poego tudzież groźne stwory zrodzone pod piórem Brama Stokera. Od dawna już szukam w literaturze wypoczynku, a nie mocnych wzruszeń; kiedy otwieram książkę, to po to, żeby zapuścić się w znane i błogie rejony, a nie żeby przekonywać się, iż wszystko, co wiem, wcale nie jest takie, jak mi się zdawało (Martínez 2009: 19).

Watson jako narrator zachowuje dystans do wspomnianych przez siebie utworów, wpisujących się w nurt czarnego romantyzmu i gotycyzmu, próbując przekonać czytelnika, że ma zamiar zrelacjonować prawdziwe wydarzenia, a nie korzystać ze swojej wybujałej wyobraźni. Przy okazji wskazuje też jednak na konwencję literacką i tradycje „niesamowitych opowieści", z którymi można łączyć spisaną przez niego historię. Dodatkowo zwraca tu uwagę fakt, że zarówno niektóre opowiadania Poego, jak i *Dracula* Stokera dadzą się rozpatrywać jako utwory detektywistyczne: Poe jest zwykle uważany za prekursora tego typu literatury (zob. Kokot 1999: 7), natomiast *Dracula* to nie tylko powieść grozy, lecz także zapis śledztwa i pościgu za wampirem, prowadzonego przez Van Helsinga. Wzmianką

o Poem i Stokerze Watson automatycznie osadza więc utwory o Sherlocku Holmesie w tradycji literackiej, jako kolejne ogniwo w rozwoju powieści detektywistycznej.

Obok tytułowego Sherlocka Holmesa doktor Watson jest w powieści Martíneza drugą postacią bezpośrednio zapożyczoną z utworów Doyle'a. Tak jak jego literacki pierwowzór, przedstawia siebie jako lekarza i przyjaciela Holmesa, obserwuje poczynania detektywa i bierze czynny udział w śledztwie. Podobnie jak w opowieściach pióra Doyle'a, pełni więc w utworze kilka funkcji: jest narratorem, kronikarzem komentującym zdarzenia z perspektywy czasu, a także ich uczestnikiem (zob. Kokot 1999). Jedyne, co istotnie różni Watsona autorstwa Martíneza od pierwowzoru, to skłonność do częstych dygresji. Bohater ten tłumaczy to swoim podeszłym wiekiem, gdyż śledztwo z 1895 roku opisuje dopiero w roku 1931. Mówi o sobie:

> Nie da się ukryć, że moje lata dają mi się we znaki. Na ogół byłem zwięzłym i precyzyjnym narratorem, ale tym razem coraz trudniej przychodzi mi panować nad narracją, bronić się przed dywagacjami. Nie chciałbym upodobnić się do tych koszmarnych, jakże modnych aktualnie pisarzy, którzy fabułę i akcję traktują jak błahostkę niegodną uwagi (Martínez 2009: 74–75).

Narrator w pewnym sensie tłumaczy się więc ze swojego nowego, mniej składnego sposobu opowiadania, jednak wprowadzenie dygresji okazuje się celowym zabiegiem. To właśnie w nich Watson nawiązuje do oryginalnych utworów o Sherlocku Holmesie, przywołuje tytuły, zdarzenia i postaci doskonale znane czytelnikom, a także wyjaśnia kwestie, które nigdy nie zostały doprecyzowane przez Doyle'a. Watson jest więc tutaj nie tyle narratorem starzejącym się, któremu zwięzła relacja przychodzi z trudnością, ile raczej narratorem zmuszonym wiarygodnie połączyć w spójną całość rzeczywistość literacką wykreowaną przez Doyle'a i Martíneza. Jest to jednak skomplikowane zadanie, również ze względu na to, że w oryginalnych utworach o Sherlocku Holmesie triumfuje racjonalizm oraz logika protagonisty, podczas gdy tu, jak wynika z zapowiedzi Watsona, na znaczeniu zyskują romantyczne „czucie i wiara". Narrator zdaje się więc pośrednio uprzedzać odbiorcę, że tajemnica, którą ma zamiar przed nim odkryć, nie wpisuje się w schemat zwykłego śledztwa z typowej prozy kryminalnej, ale ma związek z trudnymi do racjonalnego wyjaśnienia nadnaturalnymi zjawiskami.

1.2. Powieść Martíneza a tradycja literacka

W *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* na znany schemat kryminału, w którym pojawiają się postaci z utworów Doyle'a, zostaje nałożona romantyczna „opowieść niesamowita" w stylu Poego i Lovecrafta. Utwór Martíneza odwołuje się do tradycyjnego wzorca narracji o słynnym detektywie nie

tylko poprzez wprowadzenie tego samego narratora, wzmianki o znanych śledztwach Holmesa i przytaczanie tytułów utworów Doyle’a. Również główny bohater jest w opisie Martíneza bardzo podobny do swojego pierwowzoru. „Nowy” Holmes to tak samo mieszkaniec londyńskiej Baker Street, detektyw obdarzony inteligencją i sprytem, nieco ironiczny i opanowany indywidualista, mający świadomość swoich nieprzeciętnych zdolności. Te cechy czasem irytują Watsona, który stwierdza: „Holmes rzucił mi chłodne spojrzenie urażonej godności. Jak zwykle reagował niczym niewychowane dziecko, kiedy tylko ktoś – przypadkiem bądź celowo – godził w jego próżność” (Martínez 2009: 22). Jest to reakcja typowa również dla „oryginalnego” Watsona, któremu zdarzało się krytykować nadmierną pychę swojego przyjaciela, niejednokrotnie otwarcie manifestującego własne poczucie wyższości. Podobnie jak u Doyle’a, Holmes Martíneza jest też nałogowym palaczem, lubiącym w samotności szukać rozwiązania bardziej skomplikowanych zagadek, oraz skrzypkiem-amatorem. Zgodnie z romantycznym duchem swojej powieści hiszpański pisarz obdarzył jednak detektywa dodatkową cechą. Holmes zajmuje się również zagadnieniami związanymi z okultyzmem i – chociaż niechętnie – dopuszcza możliwość, że nie każdą zagadkę da się jednoznacznie wytłumaczyć. Jak twierdzi, „kiedy wyeliminujemy niemożliwe, to, co pozostaje, jest prawdą, nawet jeśli wydaje się nieprawdopodobne. Tylko co zrobić, jeśli nie da się wyeliminować niemożliwego?” (Martínez 2009: 182). Holmes w interpretacji Martíneza pod tym względem przypomina zatem „romantycznego” Domenica Jordana z opowiadań Anny Kańtoch. Podobnie jak on, wyjaśniając kryminalne zagadki, posługuje się logiką, jednak ma też do czynienia z tajemnicami zdecydowanie wykraczającymi poza racjonalizm, z którymi musi się zmierzyć. W ten sposób fantastyka i czarny romantyzm wkraczają do powieści kryminalnej, teoretycznie niemającej przecież nic wspólnego ze zjawiskami nadprzyrodzonymi.

Martínez otacza również swojego „zapożyczonego” bohatera dobrze znanymi postaciami, które towarzyszyły mu w oryginalnych utworach Doyle’a. Obok doktora Watsona są to m.in. inspektor policji – Lestrade, pani Hudson, brat detektywa, młody pomocnik Holmesa – Wiggins i jego „oddziały z Baker Street” oraz niewystępujący wprawdzie w nowej powieści, ale wspominany kilkakrotnie wróg Holmesa, profesor Moriarty. Oczywiste nawiązanie do dzieł Doyle’a to jednak dopiero początek gry z czytelnikiem. Przez całą powieść przewijają się bowiem wątki i postaci znane z innych dzieł literackich. I tak np. kluczowym słowem, które pozwala Holmesowi rozwiązać zagadkę zaszyfrowanego listu jest *Jabberwocky* – dziwaczne określenie pochodzące ze słynnego wiersza Lewisa Carrolla. Na kartach powieści Martíneza pojawia się też inteligentny młody policjant o nazwisku Marlowe, o którym Watson mówi, pozostawiając sprawę domysłom czytelnika: „[M]iał syna, który podobnie jak ojciec marzył o karierze detektywa, ale nie wiem, czy dopiął swego” (Martínez 2009: 164). Nawiązując do twórczości Raymonda Chandlera i wykreowanej przez niego postaci detektywa, Phillipa Marlowe’a, Martínez pośrednio wspomina więc o rozwoju powieści

detektywistycznej w XX wieku i prowadzi grę z odbiorcą. Marlowe to przecież – obok takich bohaterów jak Hercules Poirot – jeden z najbardziej znanych literackich następców Sherlocka Holmesa. Można więc założyć, że czytelnik sam będzie wiedział, jak potoczyły się losy potomka angielskiego policjanta, o którym opowiada Watson. W *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* pojawiają się zatem dwa poziomy zagadek do rozwiązania. Tymi podstawowymi, które wiążą się ze śledztwem, zajmuje się przede wszystkim detektyw. Te drobne, literackie, są przeznaczone wyłącznie dla odbiorcy.

Narrator powieści odwołuje się jednak także do korzeni literatury detektywistycznej, czarnego romantyzmu i gotycyzmu, wspominając raz jeszcze o Poem i Stokerze. Twierdzi mianowicie, że ich dzieła nudzą Holmesa, uznającego romans gotycki za „gatunek nieodparcie błahy" (Martínez 2009: 123–124). Ten wątek podejmuje również polski tłumacz powieści i ponownie włącza się do gry z czytelnikiem. Nawiązując do twórczości Stokera, przewrotnie dodaje od siebie, że w nieopublikowanych rękopisach Watsona, będących obecnie w posiadaniu Martíneza, znajduje się m.in. relacja ze spotkania Holmesa z samym hrabią Draculą (Martínez 2009: 204). Ponieważ jednak pojawiają się wątpliwości co do autorstwa tekstu, „rozsądniej będzie poczekać z publikacją na wyniki badań ekspertów z Uniwersytetu Jagiellońskiego" (Martínez 2009: 205). Na tym nie kończą się nawiązania do twórczości i osoby Stokera, gdyż w *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* jest on przedstawiony jako należący do tajemniczego bractwa „Złotego Świtu" przyjaciel Arthura Conana Doyle'a. Sam autor Sherlocka Holmesa w powieści Martíneza staje się natomiast dość nieoczekiwanie drugoplanowym bohaterem, który – podobnie jak Stoker – interesuje się okultyzmem i również należy do wspomnianego bractwa[11].

Wprowadzenie osoby Doyle'a jako postaci literackiej to kolejny element gry z odbiorcą. Początkowo sam Rodolfo Martínez, a następnie narrator, dążą do tego, by czytelnik uwierzył, że to doktor Watson jest autorem opowiadań o Sherlocku Holmesie. Pojawienie się w powieści postaci Doyle'a ma tym bardziej wzmocnić to przeświadczenie. Watson twierdzi mianowicie, że ten, którego wszyscy uważają za twórcę postaci słynnego detektywa, jest jedynie agentem literackim. Doyle w „rzeczywistości" jedynie dopracowuje rękopisy doktora i dba o komercyjną stronę jego działalności jako pisarza. Doktor Watson wyjaśnia też przy okazji związane z tym nieporozumienia:

> […] wiele osób sądzi, iż zarówno Holmes, jak i moja osoba jesteśmy postaciami powołanymi do życia przez pióro doktora Doyle'a. Prawdą jest, że nigdy nie wspomniałem o tym wszystkim w moich tekstach […], stąd niejeden raz Holmes spotykał się z osobami, które słysząc jego nazwisko, patrzyły nań nieufnie, jak gdyby miały do czynienia z jakimś dziwacznym oszustwem albo aktorem udającym słynną postać (Martínez 2009: 35).

---

[11] Martínez nawiązuje w tym miejscu do faktów z życia Doyle'a, który rzeczywiście zajmował się tematyką okultystyczną; zob. Doyle 1992.

Następuje tu całkowite odwrócenie ról i zależności między autorem a stworzonymi przez niego bohaterami. Holmes i Watson okazują się „prawdziwymi" postaciami[12], podczas gdy pisarz, który powołał ich do życia, zostaje zamknięty w świecie literackiej fikcji. Dodatkowo interesujący wydaje się też fakt, że według Watsona Doyle nie czuje się dobrze w towarzystwie detektywa:

> Arthur Doyle popadał w obecności Holmesa w paniczny strach (a Sherlock był tego doskonale świadom i nawet czasami to wykorzystywał) […]. Rzadko kiedy zdołał wymienić z Holmesem więcej niż pół tuzina słów, bo zaraz zaczynał się jąkać i denerwować. […] zdumiewał mnie fakt, że niejeden raz dostrzegałem w oczach Doyle'a błysk gniewu, źle skrywanej złości, kiedy w pobliżu przebywał Holmes (Martínez 2009: 26).

Prawdziwy twórca Sherlocka Holmesa zostaje więc nie tylko zepchnięty do roli drugoplanowej postaci literackiej, lecz także przytłoczony osobą wykreowanego przez siebie bohatera, z którym spotyka się na kartach powieści Martíneza. Można to zinterpretować jako komentarz do sytuacji pisarza i stworzonych przez niego postaci, które niejednokrotnie stają się słynniejsze niż on sam, a także – szczególnie, gdy zostają zawłaszczone przez kulturę popularną – zaczynają żyć własnym życiem, niezależnym od woli ich autora. Obawa powieściowego Arthura Doyle'a przed Holmesem to zatem w pewnym sensie także strach twórcy przed jego własnym dziełem, które może przerosnąć go popularnością i swobodnie ewoluować w kulturze już bez jego udziału.

Główny wątek związany ze śledztwem w powieści Martíneza, poprowadzony w sposób nietypowy dla utworów Doyle'a, to natomiast czytelne odniesienie do amerykańskiej literatury „z dreszczykiem", jak również do romantycznego stylu. W powieści pojawia się bowiem postać wspomnianego już, niezwykle przebiegłego przestępcy oraz tajemniczy przedmiot, który zostaje przez niego wykradziony z bractwa „Złotego Świtu". Autor sugeruje to już w otwierającym powieść cytacie z jednego z opowiadań Doyle'a, którego fragment w polskim tłumaczeniu brzmi: „Dla mnie wspaniałomyślność opatrzności znajduje najwyższe potwierdzenie w kwiatach" (Martínez 2009: 6). W przytoczonej również angielskiej wersji tego motta pojawia się oczywiście słowo *Providence*, które łatwo skojarzyć z amerykańską *weird fiction* z początku XX wieku i jej postromantycznym twórcą, Lovecraftem. Martínez następnie rozwija ten wątek, ponieważ fałszywy norweski podróżnik, zdemaskowany przez Holmesa, w „rzeczywistości" nosi nazwisko Winfield Scott Lovecraft[13],

[12] Jak przypomina Tadeusz Żabski, „w oczach wielu współczesnych Holmes i Watson uchodzili za osoby rzeczywiste, otrzymywali od ludzi prywatnych i policji wiele listów i różnych propozycji". Wpłynęła na to m.in. konstrukcja dzieł Doyle'a, który „ukrył się za światem przedstawionym, nadał mu pełną autonomię" (Żabski 1991: 266).

[13] Nasuwa się tu skojarzenie nie tylko z Lovecraftem, lecz także z Walterem Scottem (chociaż Winfield Scott to także imię i nazwisko XIX-wiecznego amerykańskiego generała). Odniesienie do szkockiego pisarza miałoby tu podwójne uzasadnienie: z jednej strony Walter

a wykradziony przez niego przedmiot to bardzo stara księga o nazwie *Necronomicon*[14]. Autor stosuje tu podobny zabieg, jak w przypadku postaci Arthura Conana Doyle'a. Przestępca Lovecraft okazuje się wprawdzie tylko domniemanym krewnym słynnego „samotnika z Providence", jednak mechanizm tworzenia tej postaci jest mniej więcej taki sam: osoba o nazwisku zaczerpniętym z historii literatury staje się bohaterem powieści, a w dodatku usiłuje przejąć *Necronomicon*, czyli wytwór wyobraźni amerykańskiego pisarza. Po raz kolejny literacka fikcja zostaje więc przemieszana z rzeczywistością. Na czas lektury czytelnik ma uwierzyć, że Lovecraft to wyjątkowo inteligentny złoczyńca, a wymyślony *Necronomicon* naprawdę istnieje.

Bezpośrednie odniesienia do twórców literatury „z dreszczykiem", jak wspomniane wzmianki o Poem, Stokerze czy wprowadzenie postaci Lovecrafta i *Necronomiconu*, to nie jedyne związki powieści Martíneza z mrocznymi dziełami, mającymi swe korzenie w romansie gotyckim i czarnym romantyzmie. W *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* w uporządkowaną rzeczywistość i poparte logiką śledztwo niespodziewanie wkrada się element niezwykłości, który nie zostaje wytłumaczony w żaden racjonalny sposób. Martínez wplata np. w swoją powieść właściwy klimatowi utworów Poego czy H. P. Lovecrafta motyw szaleństwa i diabolicznej, choć niepozornej istoty, która je powoduje. Współpracujący z detektywem dziennikarz, Isador Persano, popada mianowicie w obłęd, kiedy otwiera pudełko po zapałkach skrywające nietypowego białego owada. Watson również przez chwilę spogląda na dziwne stworzenie i relacjonuje:

> Mnie, nie wiedzieć czemu, bardziej intrygowało trzymane przez dziennikarza pudełko. Sięgnąłem po nie. W jego wnętrzu poruszało się coś małego, białawego, coś, co migotało mlecznie. Z fascynacją wpatrywałem się w robakokształtną istotę o głowie zaopatrzonej w malutki otwór gębowy bez warg i dwoje oczu, wpatrujących się we mnie hipnotycznie, przyglądających mi się inteligentnie, sprytnie, diabolicznie. Poczułem, że świat wokół mnie znika, wszystko się zamazuje, wiruje szybciej i szybciej… (Martínez 2009: 134).

Owad jest tu tym, co przeraża, a jednocześnie w przewrotny sposób fascynuje bohaterów swoją niezwykłością – podobnie jak wspomniany wcześniej piękny motyl-zabójca w *Damarinusie* Anny Kańtoch. Oglądany

---

Scott wykorzystywał w swoich dziełach elementy fantastyczne, z drugiej – był tym, którego Doyle naśladował, tworząc powieści historyczne; zob. Żabski 1991: 264.

[14] Martínez zapożycza od Lovecrafta nie tylko tytuł, lecz także wymyśloną przez niego historię *Necronomiconu*. Sherlock Holmes ujawnia Watsonowi, że księga została napisana ok. 700 roku przez „Szalonego Poetę", Abdula Al-Hazreda. Sformułował on „dziwaczną teologię mówiącą o inteligentnych istotach wcześniejszych od człowieka, które użyły naszego świata jako pola bitwy" i zawarł ją w manuskrypcie *Al-Azif*, co może być tłumaczone jako „Szept diabła". Tekst został następnie przetłumaczony na kilka innych języków i do dziś jest znany pod nazwą *Necronomicon*, choć został zakazany przez zwierzchników wyznaniowych z całego świata, a jego kolejne egzemplarze były niszczone na przestrzeni wieków; zob. Martínez 2009: 116–117. Por. informacje o *Necronomiconie* zamieszczone w opowiadaniu Lovecrafta pt. *The Hound* [Ogar] (Lovecraft 2008: 87).

w zbliżeniu staje się niemal potworem, który swoim dziwacznym wyglądem może doprowadzić patrzącą na niego osobę do obłędu. Przypomina to sytuację ze *Sfinksa* Poego, gdzie bohater z fascynacją i strachem przypatruje się z bliska ćmie „trupiej główce" i niezwykle szczegółowo opisuje ohydne, ale jednocześnie piękne i symetryczne ciało owada. Podkreśla też typowy dla romantycznej estetyki, paradoksalny związek między tym, co odrażające i doskonałe w wyglądzie ćmy:

> Jednakże najbardziej zaskakiwała w wyglądzie tego szkaradnego stwora umieszczona na piersiach podobizna *trupiej czaszki*, wyrysowana olśniewająco białą krechą na tle ciemnego tułowia z taką dokładnością, jakby rysunek był dziełem artysty. (Poe 2010: 262).

Narrator u Poego mdleje, przerażony tym widokiem i własnymi urojeniami. Sytuacja ta zostaje jednak racjonalnie wytłumaczona. To optyczne złudzenie i wybujała wyobraźnia bohatera były przyczyną jego strachu i utraty przytomności. U Martíneza natomiast tajemniczy owad pozostaje tym, czym jest, i nadal budzi obawę jako rodzaj tajnej broni masonerii egipskiej. Autor nie podąża tu już dalej ścieżką wytyczoną przez Poego. Zdradza jedynie nazwę stworzenia – *dhole* – i za pośrednictwem Sherlocka Holmesa tłumaczy, że jest to „odpychające stworzenie, które potrafi doprowadzić do obłędu każdego, kto zbyt długo nań patrzy" (Martínez 2009: 192). Zagadka nie zostaje więc do końca wyjaśniona, jednak odbiorca otrzymuje w tym momencie wyraźny sygnał kolejnego nawiązania do czarnego romantyzmu w wersji XX-wiecznej: *Dholes* to ogromne, robakokształtne stworzenia opisywane wcześniej przez H. P. Lovecrafta w utworze pt. *The Dream-Quest of Unknown Kadath* [W poszukiwaniu nieznanego Kadath] (Lovecraft 1996).

Podobnie niewytłumaczalnym zjawiskiem okazuje się w nowej powieści o Sherlocku Holmesie nagle zniknięcie przestępcy Lovecrafta razem z wykradzionym *Necronomiconem* podczas ucieczki na pokładzie kutra „Alice". Watson pisze o tym zdarzeniu:

> Mgła rozrastała się na naszych oczach, jak gdyby była żywą istotą, otaczała zwinny kuter mackami. Rychło pochłonęła go całkowicie. Dzieliło nas od niej kilka metrów, kiedy ku naszemu osłupieniu zobaczyliśmy, jak rozpływa się niczym zwiewna chmura dymu. Ledwie minutę później nie został po niej nawet ślad. A Alice znikła razem z nią. Znajdowaliśmy się już na morzu, widać było na wiele mil wokoło, ale kuter przepadł w nicości, niczym senna mara (Martínez 2009: 182).

W powieści Martíneza ucieczka przestępcy jest przedstawiona zupełnie inaczej niż w typowej prozie kryminalnej, gdzie złoczyńca zapewne byłby zdemaskowany, pochwycony przez policję, a następnie ukarany. W *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* nie tylko Lovecraft znika – co samo w sobie jest już odwróceniem znanego schematu – lecz także zostaje to zobrazowane tak, że przypomina oniryczną wizję snutą przez bohaterów niesamowitych

opowiadań. Mgła przesłania tu tajemnicę, która nie jest dostępna dla przeciętnych śmiertelników, stąd też nikt z uczestników wydarzeń nie potrafi wytłumaczyć tego, co się stało. Jedynie Sherlock Holmes okazuje się tym, który „wie więcej", a nawet spodziewa się takiego rozwoju wypadków. Jak zdradza narrator, nawiązując do faktów opisanych w dziełach Doyle'a, detektyw zainteresował się bliżej okultyzmem w czasie, gdy uważano go za zmarłego. Dlatego też Holmes – „racjonalista w wersji romantycznej" – posiada wiedzę o tajemniczych siłach ingerujących w życie ludzi. Te natomiast w powieści Martíneza ujawniają się zupełnie nieoczekiwanie w postaci diabła.

1.3. Shamael – szatan romantyczny

W *Sherlocku Holmesie i mądrości umarłych* szatan odgrywa bardzo podobną rolę jak w wielu utworach wywodzących się z romantyzmu. Początkowo jego osoba jest niemal niezauważalna. Diabeł łatwo ukrywa się między ludźmi, pełniąc niepozorną funkcję sekretarza Lovecrafta. Jego wygląd jest jednak dość niecodzienny: „[...] mężczyzna nie więcej niż trzydziestoletni, o ile nie młodszy, nieco niższy od norweskiego podróżnika, o włosach tak jasnych, że niemal białych. Ni to smutnawy, ni to kąśliwy uśmieszek miał jakby zamocowany na stałe na ustach" (Martínez 2009: 27). Nieco tajemnicza powierzchowność tej postaci może więc zastanawiać, jednak nie sprawia wrażenia na tyle podejrzanej, by czytelnik dłużej skupiał na niej uwagę. Intrygujące wydaje się natomiast budzące pewne skojarzenia imię, jakim przedstawia się ten bohater, czyli Shamael Adamson[15]. Jak sam stwierdzi potem w rozmowie z Holmesem, przyjęcie nazwiska Adamson – czyli inaczej „syn Adama" – to swego rodzaju żart i autoironia. Diabeł niepostrzeżenie przemyka przez całą powieść, pojawiając się na krótko tylko w kilku scenach, by całkowicie ujawnić się dopiero na samym końcu utworu, kiedy prosi Holmesa o spotkanie. Nawet

[15] Według Gustava Davidsona „Samael ('trucizna Boga' – Satanil, Samil, Szatan, Seir, Salmael) w literaturze rabinackiej [...] jest 'przywódcą wszystkich szatanów' oraz aniołem śmierci. W słowiańskiej *Księdze Henocha* jest on księciem demonów i czarnoksiężników. W legendach żydowskich Samael jest czasem dobrym, a czasem złym aniołem; raz jednym z najświetniejszych, innym razem jednym z najbardziej występnych duchów działających w niebie, na ziemi i w piekle" (Davidson 1998: 261). Roman Zając twierdzi natomiast, że „[i]mię 'Samael' [...] nie występuje nigdzie w Biblii i pochodzi całkowicie z niebiblijnej tradycji żydowskiej. Etymologicznie nazwa wywodzi się z hebr. *Sami* – ślepy, lub aram. – jad, trucizna. Samael określany jest w tekstach rabinistycznych jako anioł ciemności, anioł jecira, oskarżyciel, anioł śmierci, anioł Rzymu lub Edomu. Najczęściej utożsamia się go bezpośrednio z Szatanem, a niektórzy twierdzą, że 'Samael' to pierwotne imię tego oskarżyciela ludzkości, zanim jego imieniem stało się słowo 'Szatan'. [...] W przepowiedniach sybillińskich wzmiankowany jest jako jeden z Aniołów Sądu. Jest boskim oskarżycielem, często w parze z Michałem obrońcą. Wg niektórych poglądów występujących w chasydyzmie, na końcu czasów Samael okaże skruchę i przemieni się w Anioła Świętości, a świat zła przestanie istnieć. Z imienia Samaela zniknie wtedy litera 'm' , która symbolizuje śmierć (po hebr. śmierć to *mawet*). Samael otrzyma nowe imię Sa'el, które jest jednym z 72 Imion Boga" (Zając 2004).

wtedy nie odkrywa jednak zupełnie swej tożsamości, ale pozwala, by inni – łącznie z czytelnikiem – sami domyślili się, kim jest naprawdę. Podejrzewa to oczywiście wcześniej Sherlock Holmes, który nazywa tego bohatera „Księciem Kłamstw". Podobnie jak w dziełach romantycznych, diabeł pozostaje więc do pewnego stopnia anonimowy, czyniąc raczej aluzje do swojego prawdziwego „ja", niż je zupełnie odsłaniając. Mówi na przykład o swoim „przełożonym", u którego „popadł w niełaskę" (Martínez 2009: 198), gdy się zbuntował. W powieści Martíneza bohater ten, tak jak jego XIX-wieczni poprzednicy, przebywa wśród ludzi nie jako uosobienie zła, ale raczej jako obserwator ich poczynań. Shamael mówi Holmesowi:

> Moje nastawienie wobec ludzkiej rasy nie jest wrogie. Tak naprawdę nigdy nie było, choć wy zawsze upieraliście się, że jest inaczej. Byłem zarządcą królestwa […] nigdy nikogo nie zmuszałem do przekroczenia jego granic, do osiedlenia się w nim: wszyscy mieszkańcy przebywali tam z własnej woli, choć im się zdawało co innego. Jeśli miałbym być szczery, ludzkość nigdy nie interesowała mnie na tyle mocno, bym miał być jej wrogi czy przychylny (Martínez 2009: 198–199).

Diabeł towarzyszy więc ciągle człowiekowi, jednak nie wywiera na niego decydującego wpływu. Można zatem przyjąć, że zło pochodzi nie od szatana, ale od samych ludzi. Jest to interpretacja charakterystyczna dla czarnoromantycznego światopoglądu i odzwierciedlona wielu utworach tego nurtu. Szatan jest w nich często jedynie świadkiem ludzkich czynów lub ewentualnie tym, który podsuwa człowiekowi myśl o grzechu i narzędzia, by go popełnić. Jednak to zawsze ludzie podejmują ostateczną decyzję i stają się sprawcami dziejącego się zła. Sytuację przedstawioną przez Martíneza pod koniec powieści można porównać np. ze sceną z przywoływanego już opowiadania *Młody gospodarz Brown* Hawthorne'a, gdzie diabeł jawi się jako tajemniczy mężczyzna towarzyszący tytułowemu bohaterowi w czasie jego wędrówki przez las. Szatan mówi tam o złu czynionym przez człowieka, podczas gdy sam w ciągu kolejnych wieków przypatruje się z bliska ludzkim działaniom[16].

Romantyczny charakter postaci diabła uwidacznia się dodatkowo w powieści Martíneza w sposobie, w jaki Adamson mówi o swojej historii:

> Jak powiedziałem, tylko raz sprzeciwiłem się mojemu przełożonemu, to był jeden jedyny akt nieposłuszeństwa w ciągu całego życia poświęconego służbie

[16] Diabeł u Hawthorne'a wypomina młodemu Brownowi grzechy jego pozornie uczciwej i religijnej rodziny, stwierdzając: „Znałem twoją rodzinę równie dobrze jak każdego z purytanów. A to nie błahostka. Pomagałem twemu dziadowi, konstablowi, gdy chłostał kwakierkę po ulicach Salem, a robił to zgrabniutko. To ja również byłem tym, który w czasie wojny króla Filipa przyniósł twojemu ojcu sosnowy wiecheć, zażegnięty w moim własnym kominku, aby podpalił indiańską wioskę. Obaj byli moimi dobrymi przyjaciółmi i niejeden miły spacerek odbyliśmy tą ścieżką, aby powrócić ochoczo po północy" (Hawthorne 1985: 34). Szatan jest tu więc jedynie pomocnikiem człowieka, na którym spoczywa jednak pełna odpowiedzialność za popełnione zło.

> i wyrzeczeniom. I od tego czasu nie dostąpiłem przebaczenia, wiem, że nigdy go nie dostąpię. Bo nawet moją rebelię przewidział, a królestwo, którym władałem, było moje tylko dlatego, że on tak postanowił. Zmęczyłem się, panie Holmes, miałem dość bycia marionetką. Dostrzegłem sznurki i odciąłem je. Nie zyskam przebaczenia, ale już go nie chcę, nie potrzebuję. Ani królestwa. Zrezygnowałem z obu. Po raz pierwszy w życiu jestem sobą (Martínez 2009: 198).

Shamael jest bohaterem, który za nieposłuszeństwo płaci wysoką cenę: musi bezustannie walczyć o zachowanie swojej tożsamości i wolności. Dlatego ponownie przyjmuje postawę buntownika, by uniezależnić się od Stwórcy i jego planów. Byłoby można określić go jako postać tragiczną, gdyby nie to, że sam nie rozpamiętuje swojej smutnej historii i dopisuje do niej – wydawałoby się – szczęśliwe zakończenie, czyli porzuca odgrywaną dotąd rolę. Shamael Adamson to zatem bohater o romantycznym rodowodzie, przeniesiony w świat Sherlocka Holmesa. A zarazem też postać dość oryginalna: Książę Kłamstw, który decyduje się na abdykację, opuszczenie swojego królestwa i zamieszkanie na stałe wśród ludzi.

Sherlock Holmes i mądrość umarłych to, jak wynika z przeanalizowanych przykładów, z jednej strony współczesna opowieść w stylu czarnego romantyzmu, powstała poprzez przekształcenie wielokrotnie powielanego schematu prozy kryminalnej i nałożenie na niego typowo romantycznych treści. Z drugiej – to rodzaj literackiej układanki tworzonej na nowo z dobrze znanych i wykorzystanych już wcześniej elementów, a jednocześnie komentarz do zjawisk zachodzących w kulturze popularnej. Autor zręcznie wykorzystał tu współczesne zainteresowanie tym, co tajemnicze i niewytłumaczalne, a także odwieczną czytelniczą skłonność do traktowania ulubionych postaci literackich jak prawdziwych. Dlatego też w wykreowanym raz jeszcze świecie Holmesa i Watsona, a także Lovecrafta, fikcyjni bohaterowie zamieniają się miejscami z osobami istniejącymi w rzeczywistości, a całość jest ubarwiona mniej lub bardziej wyraźnymi aluzjami do XIX- i XX-wiecznych „niesamowitych opowieści". Sherlock Holmes okazuje się natomiast postacią nadal interesującą dla odbiorców – tym bardziej, jeśli jako detektyw o cechach romantyka rozwiązuje zagadki niemożliwe do racjonalnego wyjaśnienia i zdobywa przy tym uznanie samego szatana.

2. *Jul*

Oprócz kontynuacji znanych utworów, w XXI wieku istotnym zjawiskiem, które można zaobserwować w literaturze, a także szerzej, w kulturze popularnej, są również powieści kryminalno-sensacyjne, które – jak głoszą reklamujące je hasła – ujawniają tajemnicę związaną ze słynnymi wydarze-

niami i postaciami historycznymi. Utwory tego typu zazwyczaj sprawiają wrażenie, że nie są jedynie fikcją literacką, gdyż ich bohaterowie to osoby faktycznie żyjące w przeszłości i znane z nazwiska przeciętnemu odbiorcy kultury popularnej, a obszar, na którym rozgrywa się akcja, to np. ściśle związane z daną postacią miasto, opisane na tyle dokładnie, by bardziej dociekliwy czytelnik mógł sam je odwiedzić i odnaleźć poszczególne miejsca wskazane przez autora.

Najsłynniejszą, jak dotąd, powieścią tego typu jest *The da Vinci Code* [Kod Leonarda da Vinci] Dana Browna (Brown 2013). Wydany w 2003 roku, okazał się bestsellerem na skalę światową, niezwykłą popularność odnotował również w Polsce (I wyd. – 2004). Był on reklamowany jako powieść, która odkrywa tajemnicę od wieków skrywaną przez Kościół katolicki, co bez wątpienia przyciągnęło uwagę czytelników, a wartka akcja i zaskakujące czy wręcz szokujące niektórych informacje „ujawnione” przez autora sprawiły, że utwór Browna stał się znaczącym zjawiskiem w literaturze i kulturze popularnej[17]. Można też uznać, że powieść ta zapoczątkowała „modę” na utwory kryminalno-sensacyjne przyciągające uwagę czytelników nie tylko interesująco zarysowanym śledztwem i wartką akcją, lecz także sugestią autora lub wydawcy, że opisane zdarzenia są prawdziwe i odkrywają tajemnicę z przeszłości dotyczącą powszechnie znanych osób. Należy tu jednak zaznaczyć, że *Kod Leonarda da Vinci* pod pewnymi względami wyróżnia się na tle podobnych powieści. Chodzi nie tylko o niezwykle duże zainteresowanie czytelników, lecz także o to, że Brownowi skutecznie udało się przekonać część odbiorców, iż opisuje fakty i demaskuje oszustwo, jakiego rzekomo miał się dopuścić Kościół. W przypadku innych utworów tego typu czytelnik natomiast zazwyczaj zdaje sobie sprawę, że przedstawione zdarzenia są tylko literacką fikcją, a uznanie ich za prawdziwe – oczywiście wyłącznie na czas lektury – to rodzaj uczestnictwa w grze prowadzonej przez autora z odbiorcą.

Za „podgatunek” prozy w stylu *Kodu Leonarda da Vinci* można uznać powieści kryminalne, których bohaterami są wielcy twórcy literatury, tematem – ich najsłynniejsze dzieła, a także tajemnice związane z ich życiorysem. Na początku XXI wieku stosunkowo dużą popularność zyskał historyczno-kryminalny tryptyk Matthew Pearla o trzech wielkich pisarzach: *The Dante Club* [Klub Dantego] (wyd. 2003, I wyd. w Polsce 2005), wspomniany już *Cień Poego* (wyd. 2006, w Polsce 2006) i *The Last Dickens* [Zagadka Dickensa] (wyd. 2009, w Polsce 2010). Pearl opisuje w nich śledztwo związane z zabójstwami popeł-

---

[17] Wystarczy wspomnieć powstałą w 2006 roku ekranizację powieści (*Kod da Vinci* w reż. Rona Howarda), słynną ze względu nie tyle na swoje walory artystyczne, ile na ostre reakcje, jakie wywołała, przede wszystkim w środowiskach związanych z Kościołem; zob. *Wszystko o filmie Kod da Vinci* 2019. Inne przejawy popularności *Kodu Leonarda da Vinci* to wydawane przewodniki po Paryżu śladami bohaterów powieści oraz specjalnie organizowane wycieczki w miejsca opisane przez Browna, gra komputerowa inspirowana *Kodem*, literackie parodie, *quasi*-naukowe opracowania mające wyjaśniać kulisy zagadki itp.

nianymi na wzór opisów z *Boskiej Komedii* Dantego, szuka rozwiązania zagadki tajemniczej i dotąd niewyjaśnionej śmierci Poego, ujawnia też sekret ostatniej, niedokończonej powieści Dickensa, której odnalezienie wymaga zanurzenia się w przestępczy świat USA i Europy pod koniec XIX wieku (Pearl 2006; 2010; 2013). Na podobnej zasadzie jest też skonstruowany bestsellerowy thriller Jennifer Lee Carrell pt. *Interred with Their Bones* [Szyfr Szekspira] (wyd. 2007, w Polsce 2008), w którym zbrodnie są popełniane według wzorów opisanych w szekspirowskich dramatach (Carrell 2008).

Chociaż wspomniane powieści to oczywiście literacka fikcja, kuszą one czytelnika pozorami prawdziwości, właśnie przez swój ścisły związek ze słynnymi autorami. Okazują się również atrakcyjne ze względu na to, że stanowią literacka grę: im lepiej odbiorca jest zorientowany w światowej literaturze, tym lepiej bawi się podczas lektury, odnajdując cytaty i nawiązania do znanych dzieł[18]. Nie są to jednak powieści przeznaczone wyłącznie dla osób dobrze znających historię literatury. Nawet jeśli czytelnik kojarzy tylko nazwiska Dantego, Poego, Dickensa czy Szekspira, ale nie orientuje się zbyt dobrze w ich twórczości, literackie odniesienia – przynajmniej te istotne dla rozwoju akcji – zostaną mu w końcu wskazane i wyjaśnione przez prowadzących śledztwo bohaterów. Z jednej strony są to więc typowe kryminały, które stanowią rozrywkę dla zwolenników tego gatunku, z drugiej – to literackie zagadki, których rozwiązywanie bawi czytelnika bardziej zorientowanego w klasyce literatury, np. wielbiciela danego pisarza bądź literaturoznawcę.

Historyczno-sensacyjna powieść skonstruowana zgodnie ze schematem zaproponowanym przez wspomnianych amerykańskich autorów pojawiła się również w rodzimej wersji. Mowa tu o *Julu* Pawła Goźlińskiego, wydanym w 2010 roku w *Serii ze strachem* przez Wydawnictwo Czarne i reklamowanym jako „polski kryminał romantyczny i wielka wojna z mesjanizmem" (Goźliński 2010: okładka). Jest to prozatorski debiut autora – literaturoznawcy specjalizującego się w problematyce romantyzmu i dramatu romantycznego, ucznia Marii Janion, dziennikarza oraz początkującego reżysera teatralnego[19]. Powieść, odkrywająca kryminalną zagadkę związaną – jak sugeruje już sam tytuł – z Juliuszem Słowackim, a także z pozostałymi polskimi wieszczami romantycznymi, zebrała bardzo dobre recenzje, także ze strony literaturoznawców. Według Jarosława Klejnockiego „intryga trzyma w napięciu i nadużywane często stwierdzenie, że przez lekturę książki zarwało się noc, akurat w tym przypadku jest głęboko prawdziwe" (Goźliński 2010: okładka). Kazimiera Szczuka twierdzi natomiast, że opisany przez Goźlińskiego „żywy i groźny świat […] powala znajomością epoki romantycznej" (Goźliński 2010: okładka). Co jednak zwraca uwagę w przypadku tej powieści, to fakt, że autor, pisząc o polskim „kanonicznym" romantyzmie i jego

---

[18] Trzeba przy okazji wspomnieć, że autorami tego rodzaju utworów bywają literaturoznawcy (jak np. Matthew Pearl i Jennifer Lee Carrell), więc wplatanie takich nawiązań wydaje się w ich przypadku naturalne.

[19] Zob. „Wydawnictwo Czarne" 2016.

twórcach oraz zagłębiając się w tematykę narodowowyzwoleńczą, odwołuje się do pozornie „obcej” estetyki czarnego romantyzmu. Tym samym podkreśla jej obecność w dziełach Słowackiego, tak często pomijaną bądź traktowaną marginalnie w pracach na jego temat[20].

Akcja powieści rozgrywa się w lipcu 1845 roku w Paryżu, w środowisku polskiej emigracji. Adam Podhorecki, jeden z emigrantów, będący zarazem głównym bohaterem *Jula*, idąc nad ranem paryską ulicą, zauważa biegnącą postać, która płonie niczym pochodnia. Aby skrócić jej męki, Podhorecki strzela w głowę ofiary, przez co staje się, przynajmniej w pewnym sensie, wspólnikiem mordercy. Odtąd jest zmuszony współpracować z policją, a jednocześnie na własną rękę prowadzi śledztwo, by odkryć, kim jest tajemniczy zabójca. Tymczasem w emigracyjnym środowisku są popełniane kolejne makabryczne zbrodnie, a każda okazuje się zainspirowana krwawymi scenami z dramatów Słowackiego. W niebezpieczeństwie jest w końcu życie nie tylko Podhoreckiego, lecz także samego Adama Mickiewicza, zaś podejrzenia padają m.in. na rosyjską ambasadę w Paryżu, braci zmartwychwstańców, Andrzeja Towiańskiego, a nawet samego Słowackiego.

2.1. Powieść Goźlińskiego a tradycja literacka

Goźliński już za pośrednictwem tytułu *Jul* sugeruje, że w powieści zawarta jest literacka zagadka, a jednocześnie zdaje się wskazywać głównego podejrzanego, chociaż – jak przystało na trzymający w napięciu kryminał – prawda wychodzi na jaw dopiero w końcowych rozdziałach. Tytuł ten jest jednak dwuznaczny. Odnosi się nie tylko do Juliusza Słowackiego, lecz także – a może nawet przede wszystkim – do miesiąca, w którym rozgrywa się akcja, czyli do lipca. Słowo *jul* przewija się zresztą przez cały utwór, ponieważ każdy podrozdział jest opatrzony zapisaną w archaiczny sposób datą, np. „1 jula 1845” (Goźliński 2010: 9), i godziną, o której rozgrywa się akcja w danej scenie. Powieść skonstruowana jest więc tak, by sprawiała wrażenie relacji z prawdziwych zdarzeń, zawartej w odkrytych przez kogoś dokumentach[21]. Przypomina stare zapiski – np. XIX-wieczny dziennik czy też policyjny raport, który kryje w sobie rozwiązanie zagadki. Dzięki temu odbiorca ulega złudzeniu, że przedstawione wydarzenia rzeczywiście miały

[20] Wspomina o tym Alina Kowalczykowa, analizując problem makabry w dziełach Słowackiego: „Wydawało się długo, że był to styl całkiem dlań niestosowny; profesor Juliusz Kleiner z przykrością konstatował, że makabryczne wtręty muszą być rezultatem patologicznych wypaczeń wyobraźni poety. Bo jak inaczej można wyjaśnić dziwne zamiłowanie Słowackiego do ukazywania odrąbanych główek, wyłupionych oczek, robaków lęgnących się w ludzkich czaszkach?” (Gazda, Izdebska, Płuciennik [red.] 2002: 259). Na temat frenezji i estetyki grozy m.in. w utworach Słowackiego zob. artykuł Germana Ritza, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania* (Ławski, Sokołowski [red.] 2009: 141–170).

[21] W przeciwieństwie do *Sherlocka Holmesa i mądrości umarłych*, nie ma tu jednak „ramy”, którą owe teksty byłyby obudowane, i narratora mówiącego o ich znalezieniu.

miejsce, a także może, równolegle z paryską policją i Podhoreckim, badać tajemnicę morderstw. Co więcej, narracja jest prowadzona w większości w czasie teraźniejszym, co dynamizuje akcję, która rozgrywa się „tu i teraz", na oczach czytelnika. Powieść jest także uwiarygodniona poprzez zacytowane w niektórych miejscach wycinki z gazet, fragmenty listów, pamiętników, dokumentów oraz donosów. Odbiorca niczym detektyw musi więc sam z rozrzuconych skrawków tekstu tworzyć własną koncepcję tego, co mogło się wydarzyć. Akcja powieści komplikuje się również poprzez wprowadzone retrospekcje, które sięgają 1831 roku i wiążą się z powstaniem listopadowym. Taki zabieg także przyczynia się do urealnienia opisywanych zdarzeń poprzez odwołanie do ogólnie znanego historycznego faktu, a zarazem pozwala dokładniej zgłębić tajemnicę i motywy, jakie mogły kierować mordercą.

W tak skonstruowaną, *quasi*-prawdziwą opowieść wprowadzone zostają również – obok fikcyjnych bohaterów – prawdziwe postaci, znane z historii literatury, a także wątki i motywy ze słynnych dzieł romantycznych. Towarzyszy temu typowa dla czarnego romantyzmu estetyka, obecna – co wyraźnie widać w powieści – także w dziełach Słowackiego. Nic więc dziwnego, że wstrząsające zbrodnie popełniane w *Julu* są inspirowane właśnie jego dramatami, a szczególnie najokrutniejszym z nich – *Snem srebrnym Salomei*. Można to zauważyć już w pierwszej scenie *Jula*, który pozornie rozpoczyna się w sposób typowy dla wielu kryminałów. Początek powieści to bowiem statyczny obraz przedstawiający ofiarę makabrycznego morderstwa. Poetycka relacja narratora jest jednak odmienna od opisów z większości powieści kryminalnych, w których detektyw bądź policja badają ślady zbrodni. W *Julu* narrator początkowo nie zdradza, co stało się z ukazaną bohaterką, gdyż przedstawia ją jako śpiącą nastolatkę, do której się zwraca, mimo że nie uzyskuje odpowiedzi:

> Śpisz. Na bladej twarzy nie ma śladu koszmarów, które nawiedzają cię we śnie. Usta w ćwierćuśmiechu, ledwo rozwarte, zasłuchane. Ale cisza jest doskonała, żadnego dźwięku, nic.
>
> Ile masz lat? Czternaście? Szesnaście? Pewnie sama nie wiesz.
>
> Pokój jest niewielki. Okna zasłonięte czarnymi kotarami. Światło księżyca z trudem przeciska się do wnętrza. Na środku stoi twoje łóżko.
>
> Skąd jesteś? Z Annency? A może gdzieś z Bretanii? Kim jest twój ojciec? Dlaczego matka nie pilnuje twojego snu?
>
> Kim byłaś? Pensjonarką czy ulicznicą? Kim chciałaś być? Aktorką, modystką w galerii przy rue Vivienne, matroną celebrującą swoje migreny?
>
> Co robisz w małym domku przy quai du Marché Neuf?
>
> Opowiesz mi? (Goźliński 2010: 5).

Opis ten swoim klimatem przypomina opowiadania Poego, gdyż niepokoi dwuznacznością. Chociaż początkowo odbiorca może odnieść wrażenie, że narrator mówi o zwykłym domu i śpiącej w nim dziewczynie, kolejne zdania temu przeczą. Wzmianki o śnie, bladej twarzy bohaterki, „doskonałej" ciszy, niewielkim pokoju z oknami zasłoniętymi czarnymi kotarami, nieobecności

matki, a w końcu pytanie „Kim byłaś?” sugerują, że ukazana przestrzeń, mroczna i nieprzyjazna, nie jest tym, czym się wydawała[22]. Relacja ta budzi także skojarzenia ze śmiercią, co zostaje po chwili potwierdzone przez narratora, opisującego nic innego jak wypełnioną ciałami kryptę, w której spoczywa zamordowana w okrutny sposób dziewczyna:

> Milczysz. Wcale nie chcesz się przebudzić. Sen jest lepszy niż chłód dookoła. Przeszywający i zły. Nie chcesz poczuć, że pod głową masz granit zamiast poduszek. I jeszcze ci sąsiedzi, ułożeni do snu równiutko, każdy we wgłębieniu swojej półki, tuż przy ścianie. Z wykrzywionymi ustami, przerażonymi oczami – albo bez oczu, bez nosów, bez warg. Z zaciekami krwi, śladami ścierki, którą usuwano zakrzepy, by dotrzeć choćby do szczątków twarzy, do czegokolwiek, co pomogłoby dowiedzieć się, kim są. Kim byli. […]
>
> Co ty tu robisz, dziewczynko?
>
> Odpowiedź nie przeszłaby ci przez usta. Mnie też nie jest łatwo mówić o twoim napęczniałym jeszcze niedawno brzuchu, który wstydliwie skrywasz pod prześcieradłem. Otwartym strasznym, precyzyjnym cięciem. Potem rozdartym niecierpliwymi dłońmi, żeby wyrwać coś, o czym zwykli mówić, że jest owocem. A było okruchem życia z bijącym sercem i zalążkami oczu.
>
> Zanim zamilkł krzyk, zobaczyłaś jeszcze ten kawałek ciebie, który jesienią miałaś oddać światu. Już w ciszy nastąpiła wymiana. Wbrew naturze, wbrew Bogu, którego nie ma, bo skonałby po raz drugi, gdyby widział, jak w twoje łono ktoś wpycha martwe czarne szczenię (Goźliński 2010: 5–6).

Ma tu miejsce, typowe dla estetyki czarnego romantyzmu i twórczości Słowackiego, a także tzw. romantycznej „szkoły ukraińskiej”, nagromadzenie makabrycznych motywów, które budzą grozę poprzez zastosowany kontrast. Zamiast poduszki pojawia się granit, zaś „śpiący” zmarli zastygają „z wykrzywionymi ustami” i „przerażonymi oczami”, co przywołuje na myśl obrazy ze starych katakumb, wypełnionych zmumifikowanymi zwłokami. Kulminacja grozy następuje jednak wraz z oczywistym nawiązaniem do sceny ze *Snu srebrnego Salomei*, w której miejsce płodu w ciele zamordowanej dziewczyny zajmuje martwe szczenię[23]. Skala makabry zostaje ponadto podkreślona wyrażonym przekonaniem, że przedstawiony świat jest pozbawiony opieki Boga – bezsilnego wobec ludzkich poczynań lub po prostu nieistniejącego. Autor sięgnął tu więc po jeden z klasycznych sposobów budowania napięcia w powieści kryminalnej:

---

[22] Por. np. przestrzenie o dwuznacznym charakterze w opowiadaniach Poego: podobną do krypty komnatę Ligei, podziemia Domu Usherów, w których spoczywa „nieumarła” Madeline, czy kajutę przypominającą grobowiec w *The Premature Burial* [Przedwczesnym pogrzebie] (Poe 2010: 211–226).

[23] Por. relację Sawy z masakry w dworze Gruszczynieckim: „Sama pani – widok srogi! – / Dziateczki swoje bez główek / Za nóżki zimne, zielone / Trzymała; ach, jedną raną / Zabita; bo otworzone / Miała żywota świątnice / I straszną płodu zamianą – / (Jasne stepowe księżyce, / Biorę was za krwawe świadki!) / Że łono tej polskiej matki / Od strasznego nożów cięcia / Wyszło na łono szczenięcia / I stało się psią mogiłą; / Bo i szczenię martwe było / Na dnie martwego żywota!” (Słowacki 1970: 633).

przedstawienie dokonanej już zbrodni, która rodzi pytania, kto i dlaczego ją popełnił (a więc od skutku do przyczyny), jednak wzbogacił swój opis poprzez jego poetyzację i wykorzystanie romantycznej estetyki grozy.

Podobnie zostaje też przedstawione drugie z morderstw, opisywane z punktu widzenia Podhoreckiego. Również tutaj narrator początkowo nie ujawnia, czym jest nietypowe zjawisko obserwowane przez bohatera: „Nagle Podhorecki przerywa uporczywy marsz. Jakiś dźwięk dobiega go z góry. Jakby cichy wybuch. Jeszcze ciemno, niewiele widać. To chyba pożar. Nie, ognisko. Ale po co ktoś rozpalałby ognisko na środku ulicy? I dlaczego ognisko biegnie w jego stronę?" (Goźliński 2010: 21). Odpowiedź na zadane pytania pojawia się dopiero po chwili, wraz z pełnym metafor opisem płonącej ludzkiej sylwetki, niemal dokładnie przeniesionym ze *Snu srebrnego Salomei*:

> To nie ognisko.
>
> To biegnie jęk, bo to, co dostrzega u wylotu ulicy, jest bardziej dźwiękiem niż obrazem.
>
> Krzycząca krew, krwawa latarnia – przebiega mu przez głowę niemal równocześnie.
>
> Strumień metafor wyczerpuje się jednak, zanim na dobre wytrysnął, bo to, co zbiega z góry, od Panteonu, zbierać się zaczyna w kształt.
>
> To ognista kula, z której wyłania się poprzecinana wibrującymi pasami płomieni ludzka sylwetka. Obija się o ściany domów. Jest coraz bliżej. I coraz bliżej jest dźwięk, który nie przypomina niczego, co kiedykolwiek dobiegło Adama z ludzkich ust: niemal bezgłośny skowyt.
>
> Z domów wypadają zbudzeni mieszkańcy, ale natychmiast wtulają się w mury. Tylko Podhorecki tkwi pośrodku wąskiej ulicy. Nie jest w stanie zrobić kroku. I choć w płonącej głowie nie może dostrzec oczu, choć zdaje mu się, że płomienie dawno już je wyżarły, czuje na sobie wzrok biegnącego pogorzeliska. Tak jakby go poznawało, jakby szukało w nim ratunku.
>
> Kiedy dzieli ich ledwo kilkanaście kroków, widmo wyciąga ku niemu ręce. Ale Adam widzi, że to kikuty, że obie dłonie odcięte zostały równo, jak rzeźnickim toporem.
>
> Te ręce wyciągnięte, błagające o litość, wyrywają go z bezruchu. Jednoczesny krzyk i strzał dudnią echem w wąwozie ulicy.
>
> Potem nie był już w stanie przypomnieć sobie, jaka to siła, jaka myśl pomogła mu wyszarpnąć monstrualny pistolet. I w ostatnim momencie przyłożyć do głowy ognistego widma. Pamiętał tylko, że wystrzelił. I że z eksplodującej czaszki trysnęła krew, która natychmiast zakrzepła w płomieniach.
>
> Ucichło. On już nie cierpiał. Leżał u stóp Podhoreckiego nieruchomy, dogasający, skręcony w psiej wdzięczności. A z miejsc, skąd kiedyś wyrastały dłonie, wypływały strumienie jasnej krwi (Goźliński 2010: 21–22)[24].

---

[24] Por. relację Sawy w *Śnie srebrnym Salomei*: „Jadąc przez wioski ulice / Spotkałem żywą gromnicę / Z płomieniskami na głowie, / Ze smołą ogniem kapiącą, / Na mnie… w oczy wprost idącą: / Tak że pomimo harapa / Zlękła, zdębiła się szkapa; / A ja, rozjuszony złością, / A może też i litością / W półpomięszaną z przestrachem / (Bo nie myślę czynu krasić), / Na koniu szabli zamachem / Chciałem to światło jarzęce, / Tę straszną marę zagasić; / I w zamachu uciąłem jej

Narrator buduje w tej scenie nastrój grozy nie tylko poprzez stopniowe odkrywanie tego, czym w istocie jest niesamowite „biegnące ognisko”, które widzi Podhorecki, lecz także poprzez liczne środki stylistyczne – porównanie, przenośnię, animizację, oksymoron itp. Jęk, który „biegnie”, „krzycząca krew”, „krwawa latarnia”, człowiek skojarzony z „ognistą kulą”, jego „bezgłośny skowyt” to określenia wyraźnie zainspirowane poetyką dramatu Słowackiego, które potęgują makabryczność ukazanego obrazu[25]. Poprzez prozatorskie przetworzenie opisu ze *Snu srebrnego Salomei* autor zdaje się dodatkowo podkreślać istotną rolę estetyki grozy i makabry w dziełach Słowackiego. Co więcej, przy okazji udowadnia też tym samym, że utwór Słowackiego, napisany prozą, przypominałby mroczne opowiadania Poego lub też z powodzeniem mógłby stać się powieścią popularną – a zatem Goźliński niejako zdejmuje ten dramat z piedestału, na którym ustawili go m.in. historycy literatury.

Mroczna romantyczna estetyka *Jula* przejawia się nie tylko w nawiązaniach do dramatów Słowackiego i zawartych w nich makabrycznych opisów, lecz także w sposobie konstrukcji postaci głównego bohatera. Adam Podhorecki, który szuka rozwiązania zagadki paryskich morderstw, bardzo różni się od amerykańskiego wzorca protagonisty z podobnych powieści[26]. Nie jest naukowcem czy specjalistą od kryminalnych śledztw, ale byłym uczestnikiem powstania listopadowego, zesłańcem, człowiekiem przegranym, który w Rosji stracił najbliższą rodzinę, doświadczył fizycznej i psychicznej udręki i który ma wręcz obsesję śmierci. Nie towarzyszy mu też, jak w amerykańskich powieściach, błyskotliwa młoda kobieta, ale grupa emigrantów – również fikcyjnych postaci, starających się dopomóc w śledztwie[27].

---

ręce. / A to wszystko w smolnym dymie / Stało się, niby w ukryciu, / Przy żałosnych dzwonów biciu, / Tak że gdym wyleciał z chmury, / To za mną – widmo olbrzymie, / Ręce podniosłszy do góry, / Biegło, zda się, karku blisko / Lecące pogorzelisko; / Mszczące się samym hororem / Goniło za mną widziadło / I aż tutaj, pode dworem, / Na piasek złoty upadło / Wylawszy dwa koralowe / Strumienie… co, zda się, piszą / Prześwięte Y Jezusowe” (Słowacki 1970: 707–708).

[25] Warto podkreślić, że Goźliński nie tylko inspiruje się ukazanym w scenie ze *Snu srebrnego Salomei* obrazem płonącego człowieka, lecz także używa nawet tych samych (bądź bardzo podobnie zbudowanych) określeń, co Słowacki: „płonąca głowa” (u Słowackiego: „płomieniska na głowie”), „biegnące pogorzelisko” (u Słowackiego: „lecące pogorzelisko”), „strumienie” krwi, „krzycząca krew”, „krwawa latarnia” (u Słowackiego identyczne określenia pojawiają się w wypowiedzi Regimentarza, przerywającego budzącą grozę opowieść Sawy: „Dość – bo uszy moje słyszą / Krzyczącą krew. – Niech kto bieży, / Do łba mu lufę przymierzy / I skończy ciała męczarnie. […] / Cóż to? Czy krwawą latarnię / Duchy postawiły w sieni / I wpuszczają mi tłum cieni / Skrwawionych do mego domu?” (Słowacki 1970: 708).

[26] We wspomnianych amerykańskich bestsellerach powielany jest zazwyczaj podobny schemat: główny bohater (lub para bohaterów, jak w *Kodzie Leonarda da Vinci* i *Szyfrze Szekspira*), postanawia przeprowadzić prywatne śledztwo w sprawie zbrodni w jakiś sposób związanej z literaturą lub kulturą i jej twórcami. Samozwańczy detektywi oczywiście wydają się do tego dobrze przygotowani przez swoją profesję. Są literaturoznawcami, historykami, kryptologami, wydawcami książek itp. Po pokonaniu licznych przeszkód i nierzadko narażeniu życia udaje im się rozwiązać kryminalną zagadkę.

[27] Można zatem uznać, że obok Podhoreckiego zbiorowym bohaterem jest w *Julu* po prostu polska emigracja.

Postać Podhoreckiego sprawia przy tym wrażenie przeniesionej wprost z opowiadań Poego, w których pojawiają się postaci owładnięte myślą o śmierci, a także mające dziwaczne, często wręcz budzące grozę skłonności. Podhorecki – mimo że odbiorca prawdopodobnie z nim sympatyzuje, jako z protagonistą, który ściga mordercę – jest zarazem postacią niepokojącą i mroczną. Okazuje się mianowicie, że w swoim domu ma zwyczaj odpoczywania w trumnie, w dodatku specjalnie dla niego skonstruowanej. Ten dość nietypowy „mebel" został wyposażony w odpowiednie zamki z unikatowym kluczem, a także umieszczone w środku lustro. Podhorecki jest więc, niczym Roderick Usher z *Zagłady Domu Usherów*, „żyjącym trupem". Dręczy go ponadto obsesyjna obawa przed przedwczesnym pochówkiem, jak również możliwą egzystencją po śmierci:

> Podhorecki nie boi się śmierci. Boi się, że go zakopią żywcem, że letarg wezmą za zgon. Dlatego chce być pewny, że gdy przebudzi się zamknięty między deskami, uda mu się oznajmić światu, że wciąż żyje. [...] jeszcze bardziej niż zmartwychwstania w ciasnej trumnie Podhorecki boi się tego, kim będzie, gdy się przebudzi. Czy w lustrze, które zamontował od spodu wieka, ujrzy własne odbicie? Czy będzie jeszcze człowiekiem, czy tylko monstrum, które imituje życie? (Goźliński 2010: 96–97).

Tutaj również nasuwa się skojarzenie z twórczością Poego, w której lęk przed pogrzebaniem za życia to jeden z naczelnych motywów, przewijający się w co najmniej kilku opowiadaniach[28]. Podhorecki, tak samo jak protagonista w opowiadaniu *Przedwczesny pogrzeb*, pieczołowicie zabezpiecza się na wypadek, gdyby błędnie został uznany za zmarłego, chociaż nie uwalnia go to od wspomnianych obaw[29]. Jego obsesja to zarazem również odniesienie do wampirycznego mitu, wykorzystywanego do granic możliwości przez współczesną kulturę popularną oraz charakterystycznego dla nurtu czarnego romantyzmu. Co jednak znamienne, opisując postać Podhoreckiego, Goźliński nawiązuje nie tylko do powszechnych wyobrażeń o wampirach jako istot pozbawionych lustrzanego odbicia, lecz także do słowiańskiej koncepcji wampiryzmu, przytaczanej przez Mickiewicza, który postrzegał upiora jako istotę o dwóch sercach[30]. O Podhoreckim mówi się: „Nie wierzył w strzygi ani wampiry. To nie jest wiara. Wie, że w zakamarkach jego ciała bije drugie

---

[28] Por. m.in. *Przedwczesny pogrzeb*, *Zagłada Domu Usherów*, *Berenice*.

[29] Podobnie w utworze Poego protagonista przyznaje: „Poczyniłem [...] mnóstwo nadzwyczaj starannie obmyślonych zarządzeń. Między innymi kazałem w ten sposób przebudować grobowiec rodzinny, żeby go można było z łatwością otworzyć od wewnątrz. Najlżejszy nacisk na długą dźwignię, sięgającą daleko w głąb sklepu grobowego, wystarczał, by żelazne podwoje rozwarły się na oścież. Były tam także urządzenia umożliwiające swobodny dopływ światła i powietrza jako też odpowiednie schowki na pokarm i wodę, znajdujące się w bezpośrednim pobliżu trumny przeznaczonej na moje przyjęcie. Trumna ta była miękko i ciepło wysłana. Posiadała wieko urządzone w taki sposób, jak podwoje grobowca, z dodatkiem sprężyn, które przy najlżejszym poruszeniu ciała uwalniały je z zamknięcia. Ponadto na dachu grobowca kazałem zawiesić wielki dzwon, od którego przez otwór w trumnie miano przeprowadzić linę łączącą go z ręką trupa" (Poe 2010: 221–222).

[30] Szerzej na temat Mickiewiczowskiej koncepcji upiora zob. Janion 1989: 41–51.

serce, które nie pozwoli mu umrzeć do końca. Dzięki niemu, nie czekając na dzień ostatni, na powszechne zmartwychwstanie ciał, on się obudzi” (Goźliński 2010: 97). Protagonista w *Julu* przypomina więc także Mickiewiczowskich bohaterów o niejednoznacznym statusie ontologicznym, jak choćby Gustawa z II części *Dziadów*. W mrocznej postaci Podhoreckiego w harmonijną całość łączą się zatem literackie idee pochodzenia amerykańskiego i polskiego – zarówno Poego, jak i Mickiewicza.

O tym, że *Jul* sprawia wrażenie prawdziwej opowieści o paryskich losach polskich poetów romantycznych i tym samym przynależy do tej samej grupy, co utwory Matthew Pearla czy Jennifer Lee Carrell, decyduje przede wszystkim to, że Goźliński, podobnie jak amerykańscy autorzy, wprowadził w stworzony przez siebie świat znane z historii i realnie istniejące postaci. Pojawiają się one obok bohaterów fikcyjnych, a ich dzieła, niejednokrotnie przywoływane i cytowane w powieści, mają kluczową wagę dla rozwoju akcji. Mowa tu przede wszystkim o trzech romantycznych wieszczach z Juliuszem Słowackim na czele. Ten jednak jest nie tyle bohaterem *Jula*, ile raczej swoistą inspiracją dla ponurej kryminalnej intrygi. Sam Słowacki daje się zauważyć w utworze jedynie w kilku momentach, gdy ktoś obserwuje go w teatralnej loży lub na ulicy. Ukazany zostaje jako niezwykłej urody dandys w żółtych rękawiczkach, jednak nigdy nie zabiera głosu w powieści. Bardzo często natomiast mówi się w niej na temat jego osoby, dzieł oraz genezyjskiej filozofii. Jednym słowem, autor *Snu srebrnego Salomei* wypowiada się w *Julu* tylko za pośrednictwem własnych dzieł. Jest też w pewnym sensie obecny w końcówce utworu, w której zostaje opisany jego pogrzeb.

Wielokrotnie na kartach powieści pada również nazwisko Mickiewicza, który staje się w pewnym momencie jedną z kluczowych postaci, gdyż – zgodnie z podejrzeniami Podhoreckiego – ma on być kolejną ofiarą zabójcy. Co znamienne, autor *Jula* podejmuje tu próbę „odbrązowienia” narodowego wieszcza, pozwalając odbiorcy spojrzeć na poetę z zupełnie nowej perspektywy, jako na zwykłego, nieco znużonego człowieka. Gdy Podhorecki obserwuje Mickiewicza przez okno w jego domu, zastanawia się:

> Co on robi? Śpi? Modli się? A może odprawia swoje prywatne dziady, łącząc się z kolumną duchów, które wspólnie pracują, by odnowić przymierze nieba i ziemi?
>
> Nie wie, bo twarz z zamkniętymi oczami, którą widzi w migotliwym świetle masywnej gromnicy, wydaje się zszarzałą maską. Jeżeli można z niej cokolwiek wyczytać, to zmęczenie. Najzwyklejsze ziemskie wyczerpanie, które nie ma wiele wspólnego z cierpieniem Chrystusa gapiącego się w niebo z wiszącej na ścianie chorągwi towiańczyków (Goźliński 2010: 193–194).

Widać tu wyraźnie, że autor dąży do zdjęcia z piedestału wielkiego romantyka, ukazując go w codziennej sytuacji i w zupełnie innym świetle niż zwykło się to robić. Dopełnieniem tego obrazu zwyczajności jest gromadka dzieci Mickiewicza, a także jego żona, Celina, która jawi się jako rozkrzyczana i strofująca swoje potomstwo kobieta.

Mimo że dla rozwoju powieściowej akcji nie ma większego znaczenia postać „trzeciego wieszcza", w jednej ze scen zostaje również wprowadzona postać Zygmunta Krasińskiego, który przyjeżdża na pewien czas do Paryża. Bohater ten doskonale wtapia się w mroczną, romantyczno-melancholijną atmosferę utworu, podobnie jak pół-żywy, pół-martwy Podhorecki. Pojawienie się autora *Nie-Boskiej komedii* zostaje zasygnalizowane poprzez jego fałszywe nazwisko, Sigismund de Crasne, co jest oczywiście grą narratora z odbiorcą, który powinien dość szybko domyślić się, o kogo chodzi. Goźliński przedstawia bowiem Krasińskiego, wykorzystując w opisie jego osoby popularne mity, jakie narosły wokół poety określanego mianem „czarnego człowieka" (Bieńczyk 2001):

> Patrzy na swoje czarne ręce. [...] Nic go nie obchodzi jego życie. Wampiryczne pozory życia. Urodził się tu, ale wrócił dopiero rok temu tylko po to, by znienawidzić Paryż. [...] Ale przyjechał i tego lata dla niej, dla Delfiny, choć z kochanka zmieniła go w subiekta, który biega za jej sprawunkami. Najchętniej nie wychodziłby z pokoju. Chodzić mu się nie chce, żyć mu się nie chce, bo życie to zbyt wielki trud. Woli leżeć na własnej kanapie, we własnej melancholii (Goźliński 2010: 276–277).

Krasiński jest w tych kilku zdaniach sportretowany jednocześnie jako mroczny poeta, romantyczny kochanek, pogrążony w melancholii hipochondryk, ale te wszystkie cechy, mimo że odpowiadają portretowi, jaki sam hrabia odmalował m.in. w swoich listach, czynią z niego nieco groteskową postać. Na tle innych osób bezczynny i ponury Krasiński wydaje się wręcz dziwakiem, myślącym jedynie o swoim egzystencjalnym cierpieniu i niechęci do życia. Nie jest to wielowymiarowy bohater, który ożywa na kartach powieści, ale raczej „papierowa" postać, celowo zbudowana ze stereotypowych wyobrażeń o porażonym chorobą woli „czarnym" romantyku.

Oprócz polskich poetów w poszczególnych scenach powieści można też dostrzec innych wielkich literatów: Alexandre'a Dumasa, podążającego ciemnymi paryskimi zaułkami w kierunku klubu haszyszystów oraz bywalców tego tajemniczego miejsca – Gérarda de Nervala, młodego Charlesa Baudelaire'a czy Théophile'a Gautiera. Pojawia się tam też doktor Moreau, który rzeczywiście w XIX wieku stworzył taki klub w Paryżu i zapraszał do niego wspomniane osoby (zob. Macios 2005: 84). W ten sposób zaciera się granica między prawdziwymi a fikcyjnymi postaciami w powieści. Wymyśleni przez Goźlińskiego bohaterowie spotykają znanych z historii literatury autorów, a świat literackiej fikcji zostaje w ten sposób przemieszany ze światem jak najbardziej realnym.

Wprowadzenie do utworu prawdziwych postaci wiąże się też z kolejnymi odniesieniami do słynnych dzieł literackich, jakich nie brakuje w *Julu*. Aluzje te pojawiają się na poziomie cytatów, znanych wątków i motywów, a także samych konwencji – co istotne, szczególnie tych, które stanowiły inspirację dla czarnego romantyzmu bądź tę inspirację z niego czerpały – np. gotyckiego

romansu czy XIX-wiecznej powieści tajemnic. Tak samo, jak w przypadku nawiązań do dramatów Słowackiego i zawartych w nich makabrycznych opisów, daje to możliwość wykreowania mrocznej, romantycznej atmosfery utworu. Np. sceną jednoznacznie kojarzącą się ze wspomnianymi konwencjami jest ta, w której bohaterowie *Jula* wędrują po przypominających labirynt paryskich katakumbach, by odnaleźć uwięzionego w nich Podhoreckiego. Inna ze scen, niczym wyjęta wprost z gotyckiej powieści, rozgrywa się natomiast pod osłoną nocy na cmentarzu, gdzie w świetle księżyca ukazany jest zamaskowany morderca z krzyżem w dłoni oraz rozciągnięta na płycie grobowca naga kobieta w histerycznych konwulsjach. Goźliński zawarł tu najbardziej charakterystyczne elementy gotyckiego romansu: mroczną przestrzeń, groby, tajemniczą kaplicę przycmentarną, działającego pod osłoną nocy gotyckiego łotra oraz jego bezbronną ofiarę[31]. Ponury klimat powieści i opisywany w niej Paryż można także powiązać z *Notre-Dame de Paris* [Katedrą Marii Panny w Paryżu] Victora Hugo z 1831 roku (Hugo 1986), tym bardziej że jedno z morderstw w *Julu* zostaje popełnione właśnie w gotyckim wnętrzu katedry Notre-Dame, a ofiary to para zakochanych. Śmierć kochanków w wyniku upadku z dużej wysokości to zarazem kolejna zbrodnia inspirowana dramatem Słowackiego, tym razem *Samuelem Zborowskim*[32]. Z kolei wprowadzenie postaci Gautiera, odwiedzającego „klub haszyszystów”, budzi skojarzenia z opowiadaniem tego autora noszącym taki sam tytuł (Gautier 1980: 77–98). Powieść Goźlińskiego pod względem konwencji upodabnia się też do wspomnianych już *Tajemnic Paryża* Eugène’a Sue. W *Julu* ukazane są bowiem środowiska przestępcze, szulernie, nielegalne zgromadzenia, domy publiczne, a znaczna część akcji rozgrywa się nocami w ciemnych paryskich uliczkach oraz budzących niepokój kamienicach odwiedzanych przez podejrzanych osobników, niejednokrotnie przebranych, by ukryć prawdziwą tożsamość.

2.2. Polski romantyzm według Pawła Goźlińskiego

Najistotniejszymi dla wymowy *Jula* aluzjami są jednak te związane z polską literaturą romantyczną. Jak już zostało podkreślone, każda z opisanych zbrodni kojarzy się z jednym z utworów Słowackiego, kolejno pojawiają się więc odniesienia do *Snu srebrnego Salomei*, *Balladyny* (Słowacki 1970: 7–160), *Samuela Zborowskiego*, *Fantazego* (Słowacki 1970: 351–453) i *Anhellego* (Słowacki 1970: 155–185). Autor nie zawsze jednak podaje konkretny tytuł, do którego

---

31 Scena ta kojarzy się przed wszystkim z *Mnichem* Lewisa i występującymi w tej powieści naturalistycznymi opisami oraz dużą dawką erotyzmu, co – jak zostało wcześniej wspomniane – szokowało ówczesnych czytelników, tym bardziej że akcja *Mnicha* rozgrywa się głównie w murach klasztoru, a Lewis nie unika w niej poruszania takich tematów jak kazirodztwo czy gwałt.

32 „Para cieni złota / Upadła w przepaść… Starzec nie dopędzi, / Bo rozwinęli skrzydła na błękity / I polecieli jak para łabędzi… / Syn Apollina z córką Amfitryty…” (Słowacki 1970: 736).

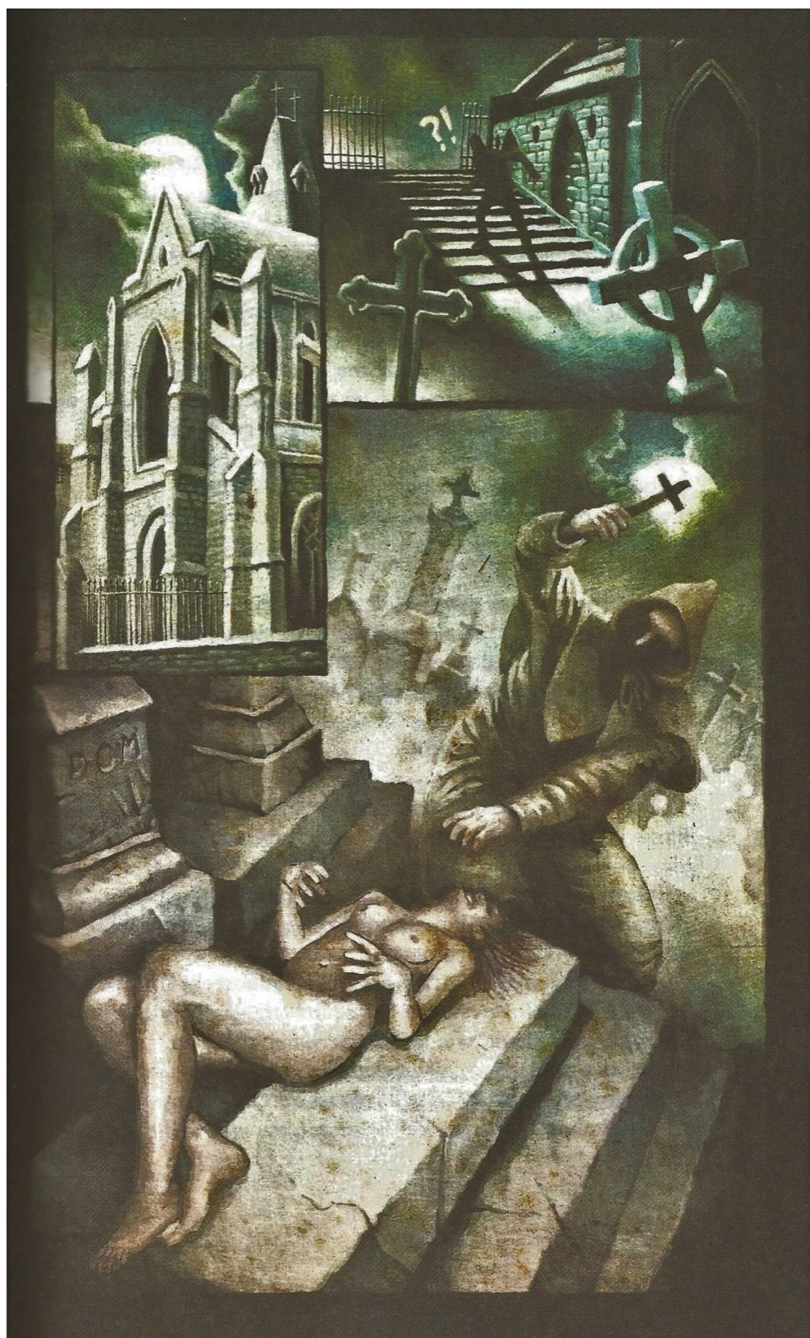
nawiązał swoją zbrodnią morderca. Niekiedy przytacza jedynie cytat lub opis, a zadaniem odbiorcy jest odgadnięcie, o jakie dzieło chodzi. Podobnie rzecz ma się z Mickiewiczem. W *Julu* mówi się o możliwym zabójstwie wieszcza za pomocą pioruna, na wzór śmierci Doktora z III części *Dziadów* (Mickiewicz 1995a: 125–316), ale pojawiają się też bardziej zawoalowane odniesienia do twórczości poety, np. do wspomnianej wcześniej Mickiewiczowskiej koncepcji wampiryzmu. W przypadku Krasińskiego są to natomiast nawiązania przede wszystkim do *Nie-Boskiej komedii* (Krasiński 2000), w chwili, kiedy hrabia rozmyśla o możliwej rewolucji i związanej z nią nieodłącznie masakrze (zob. Goźliński 2010: 277–278).

Za pośrednictwem owych aluzji autor próbuje, zresztą skutecznie, pod powłoką popularnej powieści kryminalno-sensacyjnej w klimacie *Dark Romanticism* – a więc w założeniu czytanej głównie dla rozrywki – przekazać swoje przemyślenia na temat polskiego romantyzmu i jego mitów. Jak sam stwierdził, *Jul* jest próbą „wyegzorcyzmowania" romantyzmu, który tak jak upiór – ani żywy, ani martwy – ciągle jeszcze prześladuje Polaków i tkwi w ich świadomości (zob. *„Jul jest próbą egzorcyzmu". Paweł Goźliński o swym debiucie* 2015). Autor podejmuje więc w swojej powieści próbę „odbrązowienia" tej epoki i pomnikowych postaci romantycznych poetów[33]. Poprzez sięgnięcie do mrocznej romantycznej estetyki zwraca uwagę na niesamowite nagromadzenie makabry w dziełach Słowackiego, godne twórcy najbardziej mrożących krew w żyłach horrorów. Jednocześnie pokazuje np., jak wyglądałaby genezyjska filozofia Słowackiego o Duchu, który ma się doskonalić przez męczeństwo i śmierć ciała, gdyby zastosować ją w praktyce. Tym samym podkreśla, że istnieje też zupełnie inne oblicze polskiego romantyzmu, niż to, do którego od lat przyzwyczajeni są odbiorcy. Goźliński podąża więc szlakiem wytyczonym przez Marię Janion w jej krytycznych pracach, z tą tylko różnicą, że robi to za pośrednictwem powieści[34]. Próbuje także zdjąć z piedestału pozostałych romantyków oraz kojarzone z nimi wzniosłe idee, jak chociażby mesjanizm. W jego interpretacji polska emigracja z jej duchowymi przewodnikami na czele wcale nie myśli jedynie o odzyskaniu ojczyzny i działaniu w tej sprawie. Przeciwnie, nastawiona jest raczej na dbanie o jednostkowe

---

[33] Podobnie jak wcześniej inni twórcy i krytycy, m.in. Tadeusz Boy-Żeleński w *Bronzownikach* czy Marian Pankowski w dramacie *Nasz Julo czerwony*; zob. Boy-Żeleński 1930; Pankowski 1981: 197–233.

[34] Autor ten kontynuuje proces nowego odczytywania polskiego romantyzmu i odwoływania się do estetyki *Dark Romanticism* również w swojej późniejszej powieści pt. *Dziady*, której treść jest zapowiadana nastepująco: „Ma tylko dziurę w głowie, rozrzucone w sieci ślady swojej przeszłości i jedną noc, żeby wyjaśnić zagadkę zamachu na własne życie. Tej nocy ktoś chce wypuścić na ulice upiory o twarzach zwykłych Polaków, zgasić kilka literackich gwiazd – od Olgi Tokarczuk po Jarosława Marka Rymkiewicza – i rozpętać piekło. Czy przeszkodzą mu w tym duch w wersji 2.0, transkrólowa miasta stołecznego, chora na uczciwość policjantka oraz egzorcyzmy à la Guantanamo? Nocna walka dziadów z Halloween i literacka jazda bez hamulców. Romantyzm odzyskuje zęby i zaczyna gryźć! Ta historia nie wydarzyła się naprawdę. Ale wkrótce może się wydarzyć…" (Goźliński 2015: okładka).



Ilustracja 18. Ilustracja Łukasza Mieszkowskiego do powieści Pawła Goźlińskiego pt. *Jul*. Źródło: Goźliński 2010: 205

interesy i bezczynność, a jeśli głosi hasła o cierpieniu i zmartwychwstaniu, to nie mają one większego sensu w praktyce. Podsumowuje to prowadzący śledztwo komisarz Lang, zadając retoryczne, jednak bardzo trafne pytanie: „Wy naprawdę myślicie, że Bóg nie ma nic do roboty, tylko strugać dla was krzyże, żebyście mogli na nich zdychać dla tej waszej Polski? Bo wy się kochacie w męczeństwie! I siebie wzajem byście ze łzami braterskiej miłości w oczach powywieszali" (Goźliński 2010: 314). Z obiektywnego punktu widzenia, jaki reprezentuje francuski śledczy, polskie romantyczne mity o „cierpieniu za miliony" są więc tylko mrzonkami, które nikomu nie przyniosą korzyści, niczego nie wskrzeszą i nie uratują.

Powraca tutaj zadane na początku tej książki pytanie, jak współcześnie należałoby traktować romantyzm. Czy jest to epoka żywa w świadomości Polaków? Czy wymaga reinterpretacji? Jaki typ romantyzmu staje się bardziej czytelny dla współczesnego odbiorcy – typowo polski, przesycony mesjanistycznymi ideami, czy raczej obcy (a może tylko pozornie obcy) czarny romantyzm? Powieść Goźlińskiego dowodzi, że ta druga odmiana jest obecnie bardziej aktualnym i czytelnym zjawiskiem, gdyż to do niej często nawiązuje współczesna kultura popularna[35]. Dlatego też *Jul*, aby zainteresować odbiorcę i przekazać rozważania autora na temat romantycznych mitów, przybrał formę historycznego kryminału[36], kuszącego czytelnika ujawnieniem tajemnic narodowych wieszczów – mimo że są to rewelacje całkowicie zmyślone, a zapewne każdy odbiorca ma tego pełną świadomość. Atrakcyjna jest tu zarówna mroczna otoczka niczym z opowiadań Poego, jak i sugestia, że w historii rodzimej literatury, i to tej najbardziej znanej, „kanonicznej", są jeszcze obszary tajemnicze i nieodkryte.

Analizując *Jula*, jak również *Sherlocka Holmesa i mądrość umarłych*, należałoby również zapytać, dlaczego właśnie taka konwencja powieści jak kryminał, który ma odsłaniać fikcyjne sekrety znanych pisarzy, a także wykreowanych przez nich bohaterów, jest w XXI wieku odmianą tak popularną. Niewątpliwie na sukces tego typu utworów wpływa to, że dostarczają one odbiorcy podwójnej rozrywki: nie tylko umożliwiają mu poznawanie kolejnych etapów śledztwa, lecz także wciągają w pasjonującą grę literacką, polegającą na rozpoznawaniu znanych cytatów i motywów, literackich postaci, jak również faktów z życia wielkich pisarzy i poetów. Poczytność takich powieści wynika też prawdopodobnie ze zmian, jakim podlega współczesna kultura, a zwłaszcza kultura popularna. W czasach, gdy media śledzą każdy krok cele-

[35] Prawdopodobnie dla dużej części odbiorców, przede wszystkim spoza kręgu literaturoznawców, *Jul* będzie wyłącznie rozrywkową powieścią kryminalną z elementami grozy i makabry, natomiast wątki związane np. z mistyczną twórczością Słowackiego pozostaną słabo czytelne.

[36] Z popularnymi gatunkami kryminalno-sensacyjnymi powieść kojarzy się też przez specjalnie dobraną oprawę graficzną: charakterystyczną dla literatury brukowej ciemną okładkę z wizerunkiem czaszki i krwistoczerwonymi literami oraz ilustracje w formie komiksu, kojarzonego zwykle – choć nie zawsze słusznie – wyłącznie z kulturą popularną.

brytów i w najdrobniejszych szczegółach opisują ich poczynania, ciekawość przeciętnego odbiorcy kultury popularnej budzą też słynne postaci z ubiegłych wieków, zarówno te prawdziwe, jak i fikcyjne, ich życie i domniemane tajemnice – i tu naprzeciw czytelnikowi wychodzą tacy autorzy jak Martínez czy Goźliński, oferując ujawnienie niektórych sekretów. Oczywiste jest też, że odbiorców raczej nie zniechęci świadomość, że cała opowieść to tylko literacka fikcja. Podobnie jak w przypadku sensacyjnych informacji podawanych przez kolorową prasę, liczy się tu nie tyle poznanie prawdy, ile sama przyjemność czytania i dociekania, czy faktycznie opisane zdarzenia mogłyby mieć miejsce. Czytając *Jula* trudno się przecież oprzeć pokusie podglądania samego Słowackiego czy Mickiewicza – nawet jeśli zaproponowany przez autora opis to tylko wytwór jego wyobraźni. Natomiast sięgnięcie w tych powieściach do estetyki czarnego romantyzmu, jak również wykorzystanie jego wiodącej cechy – tajemniczości, tym bardziej podnosi ich atrakcyjność. Dowodzi też, że nurt ten jest nieograniczony ani czasowo, ani przestrzennie. Można go łączyć z XX-wieczną twórczością Lovecrafta, odnaleźć jego elementy w rodzimych dziełach romantycznych, m.in. u Słowackiego, jak również z powodzeniem zastosować ów styl we współczesnych powieściach popularnych.

ZAKOŃCZENIE

Analiza obecności czarnego romantyzmu we współczesnej literaturze popularnej, zarówno polskiej, jak i zagranicznej, pokazuje, że – pojmowany jako styl o specyficznych cechach – pozostaje on aktualny również w XXI wieku, zaś nawiązanie do niego to niejednokrotnie jeden z ważniejszych czynników, o ile nie najważniejszy, sprawiających, że dany utwór zyskuje uznanie wśród odbiorców. Najlepszym tego przykładem jest proza Carlosa Ruiza Zafóna, ciesząca się – także w Polsce – niezwykłą popularnością, a przecież, jak zostało udowodnione w tym opracowaniu, niemal w całości zbudowana z zapożyczonych z romantyzmu elementów, które – umiejętnie połączone ze sobą – tworzą zupełnie nową opowieść. Jak się wydaje, wpływ czarnoromantycznej estetyki w obrębie literatury popularnej współcześnie najwyraźniej ujawnia się w prozie kryminalnej bądź też takiej, która łączy w sobie cechy kryminału z innymi konwencjami, przede wszystkim z fantastyką, jak ma to miejsce np. w opowiadaniach Anny Kańtoch czy powieści Krzysztofa Kotowskiego *Krew na placu Lalek*.

Nawiązania do romantycznego stylu przejawiają się w literaturze popularnej w różny sposób. Najczęściej jest to przeniesienie do współczesnego utworu charakterystycznie skonstruowanych postaci, takich jak tajemniczy nieznajomy, który okazuje się diabłem, przedwcześnie umierająca piękna kobieta, kojarząca się z bohaterkami opowiadań Poego, szalony, a zarazem nieszczęśliwy wynalazca, pragnący na wzór Frankensteina przywracać zmarłych do życia, sobowtór, którego obecność przeraża prześladowanych przez niego bohaterów, czy też nikomu nieznany podróżnik w czasie. Co istotne, w popularnej prozie cechy romantycznych postaci dałoby się wskazać także u protagonistów, którzy zyskali tak dużą sympatię odbiorców, że zaczęli pojawiać się w całej serii utworów – mowa tu oczywiście o Geralcie z Rivii, a także o Domenicu Jordanie. Można przypuszczać, że to właśnie m.in. ich niejednoznaczne i skomplikowane romantyczne osobowości, budzące zainteresowanie czytelników, w dużej mierze przyczyniły się do literackiego sukcesu Andrzeja Sapkowskiego, jak również Anny Kańtoch.

Współcześni twórcy literatury popularnej nawiązują też do czarnego romantyzmu poprzez zarysowanie w swojej prozie charakterystycznego tła:

kojarzących się z gotyckim romansem mrocznych przestrzeni, jak ponure lasy, dzikie ogrody czy stare, podupadające posiadłości, będące odpowiednikami nawiedzanych przez upiory gotyckich zamków. Przestrzenią niesamowitą staje się także – co widać szczególnie u Zafóna – miasto, wraz z jego labiryntowymi uliczkami, w których czai się zło, a poszczególne postaci mogą zabłądzić równie łatwo jak w podziemnych lochach wiekowego zamczyska. W ten sposób, podobnie jak miało to miejsce już w literaturze romantyzmu i późniejszej, gotyckie schematy zostają przekształcone i unowocześnione. Stąd też np. w „nawiedzonych" przestrzeniach, zamiast duchów, pojawiają się przypominające ludzi automaty, przerażające swoją sztucznością, czy też sobowtóry poszczególnych bohaterów.

Romantyczny styl współcześnie przejawia się także w narracji popularnych powieści i opowiadań. Często ich przewodnim motywem jest związana z nadprzyrodzonymi zjawiskami tajemnica, którą narrator stopniowo odkrywa przed odbiorcą. Aby spotęgować romantyczny nastrój opowieści, stosowane są różne środki: narrator zapowiada, że zdradzi znaną mu niezwykłą tajemnicę z przeszłości, bądź też twierdzi, że przytacza odbiorcy treść starego, zapomnianego rękopisu. Niekiedy też opowieść snuta jest kolejno przez kilku bohaterów, którzy ujawniają swoje skrywane dotąd sekrety. Zarysowuje się przy tym także konflikt między romantycznym „czuciem i wiarą" a racjonalizmem, który – chociaż zwykle niekojarzony z romantyczną postawą – w niektórych utworach, jak choćby w opowiadaniach o Domenicu Jordanie, odgrywa istotną rolę, podobnie jak w opowiadaniach Poego.

Również sam sposób tworzenia współczesnych popularnych opowieści bywa nawiązaniem do romantycznego stylu. Ich autorzy, tak jak wcześniej romantycy, stają się „kolekcjonerami" legend, ludowych podań, ballad i baśni, którymi się inspirują i na podstawie których kreują swoją prozę. Nawiązują w ten sposób do folkloru, zwłaszcza w jego mrocznej, demonicznej odsłonie. Wystarczy tu wspomnieć analizowane utwory Sapkowskiego, Kańtoch czy opowiadanie *Szepczący Wiatr* Fredericka Forsytha. W dużej mierze są one oparte właśnie na ludowych podaniach o niezwykłych, budzących grozę istotach bądź zjawiskach.

Współczesny czarny romantyzm to także sięgnięcie do estetyki grozy i makabry, widoczne szczególnie w powieściach Zafóna, opowiadaniach Kańtoch czy w *Julu* Pawła Goźlińskiego. Za pośrednictwem tego rodzaju środków ukazywane jest istnienie zła w człowieku, który niejednokrotnie łamie moralne prawa – zabija lub też przywraca życie zmarłym, paktuje z szatanem – i tym samym przeciwstawia się Stwórcy oraz naturze. Dlatego też świat ukazywany w badanych opowieściach jawi się jako mroczny i nieprzyjazny, choć niekiedy, w widowiskowym finale utworu, ingeruje w niego nieokreślona wyższa siła, w gwałtowny i nieoczekiwany sposób przywracająca zaburzony ład – co także jest jak najbardziej charakterystyczne dla czarnego romantyzmu.

Biorąc pod uwagę wspomniane romantyczne wątki i motywy, jak również narrację, mroczną estetykę czy, ogólnie, wykreowany nastrój analizowanej

popularnej prozy, można stwierdzić, że jej autorzy często inspirują się – chociaż być może nie zawsze do końca świadomie – utworami najbardziej znanych XIX-wiecznych przedstawicieli nurtu czarnego romantyzmu, jak Poe, Hawthorne, a także Irving (raczej prekursor niż przedstawiciel tego nurtu) bądź Hoffmann. W przypadku polskich pisarzy widoczne są także nawiązania do czarnego romantyzmu w rodzimym wydaniu: Goszczyńskiego, Zmorskiego, Mickiewicza, jak również Słowackiego, którego twórczość pod tym względem wydaje się wyjątkowo interesująca, a z pewnością nie jest jeszcze do końca rozpoznana. Stąd też za słuszne można uznać przytaczane postulaty niektórych badaczy oraz twórców literatury, by na polski romantyzm spróbować spojrzeć w zupełnie nowy, uniezależniony od tradycji sposób. Tym samym ujawniają się także nowe obszary badawcze, którym byłoby warto poświęcić uwagę.

Dalszych analiz niewątpliwie będzie jeszcze wymagał problem obecności czarnego romantyzmu w literaturze i kulturze popularnej XXI wieku – zarówno w Polsce, jak i za granicą – gdyż zainteresowanie tym nurtem nie słabnie i ciągle powstają nowe utwory, będące tego dowodem. Przyczyny takiego stanu rzeczy można upatrywać także w postępującym od ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku zbliżeniu polskiej kultury do kultury zachodniej[1], jak również w procesie amerykanizacji globalnej literatury i kultury popularnej – a należy jeszcze raz podkreślić, iż takie zjawiska jak nurt czarnego romantyzmu czy gotycyzmu mają w kulturze anglosaskiej charakter ciągły, nieograniczony tylko do określonych ram czasowych. W opracowaniu tym pokazane zostały wybrane przykłady ilustrujące tezę o współczesnej obecności czarnego romantyzmu w literaturze popularnej, wystarczające, by ją poprzeć – trzeba jednak zaznaczyć, że jest ich o wiele więcej, w dodatku bardzo różnych. Na gruncie polskim warto wspomnieć np. o pisarstwie Marty Kisiel, której proza w ciągu kilku ostatnich lat zdobyła dużą popularność, a wyraźnie nawiązuje jednocześnie do polskiego romantyzmu „kanonicznego", jak również do gotycyzmu i czarnego romantyzmu. Inaczej niż analizowane tu powieści i opowiadania, jest to jednak twórczość przede wszystkim o silnym zabarwieniu humorystycznym, co w zestawieniu z wątkami i motywami romantycznymi może wydawać się paradoksem – ale zapewne m.in. ów nietypowy mariaż romantyzmu z humorem sprawia, że proza ta spotyka się z zainteresowaniem czytelników[2]. Jeszcze innym, odręb-

---

[1] Nie bez powodu utwory analizowane w tej książce pochodzą z lat 90. XX wieku oraz – przede wszystkim – z XXI wieku.

[2] Debiutancka powieść Marty Kisiel, *Dożywocie* z 2010 roku, doczekała się wznowienia w 2015 roku, ponadto ciągle ukazują się kolejne utwory tej autorki. Najnowszy, *Oczy uroczne*, został opublikowany w 2019 roku. Marta Kisiel nie tylko sięga do tradycji polskiego romatyzmu, m.in. nadając swoim bohaterom znaczące imiona, jak Konrad czy Szczęsny (nieszczęśliwy duch samobójcy, ukazany z humorystycznym dystansem), lecz także wykorzystuje gotyckie rekwizytorium (stare domy, niczym wyjęte wprost z horroru, z całą galerią zabawnych mieszkańców) oraz, jak romantycy, inspiruje się legendami i mitami; zob. Kisiel 2015; 2019.

nym zagadnieniem jest też wpływ nurtu czarnego romantyzmu i gotycyzmu na współczesną literaturę popularną dla dzieci i młodzieży. Temat ten został tu wprawdzie częściowo poruszony poprzez analizę powieści Carlosa Ruiza Zafóna, jednak sam w sobie jest o wiele szerszy i bardziej złożony, a nowych utworów należących do tego „gatunku" nadal przybywa.

Powstaje przy okazji pytanie, czy odniesienia do czarnego romantyzmu pojawiają się współcześnie wyłącznie w literaturze popularnej. Zapewne nie, gdyż, jak można przypuszczać, przy wnikliwej analizie dałoby się je odnaleźć także w literaturze wysokoartystycznej, tak samo jak wskazywane są w niej odniesienia do romantyzmu w bardziej ogólnym, „tradycyjnym" rozumieniu, omawianym w pierwszym rozdziale tej książki (zob. np. Rabizo-Birek 2012). Jednak to właśnie w utworach popularnych nawiązania do czarnego romantyzmu ujawniają się w najwyraźniejszy sposób, ponieważ tropy literatury popularnej są oczywiste (zob. Buryła, Gąsowska, Ossowska [red.] 2014) – stąd też staje się ona idealnym, jaskrawym wręcz przykładem na poparcie tezy o aktualności czarnego romantyzmu. Nurt ten oraz jego estetyka bywają przydatnym odniesieniem dla wielu autorów prozy popularnej – zarówno dawniej, jak i obecnie. W ten sposób możliwe jest chociażby wykreowanie w utworze atmosfery tajemnicy i niesamowitości bądź ukazanie tragizmu losów jego bohaterów[3]. W literaturze wysokoartystycznej problem nawiązania do czarnego romantyzmu byłby natomiast o wiele bardziej skomplikowany, dlatego jest to zagadnienie wymagające odrębnych, pogłębionych analiz.

Interesującą kwestią jest ponadto obecność czarnego romantyzmu w literaturze nie tylko współczesnej, lecz także wcześniejszej, szczególnie w polskiej literaturze dwudziestolecia międzywojennego (utwory Stefana Grabińskiego) oraz XIX-wiecznej. Jak już zostało wspomniane, z pewnością warto podejmować kolejne próby nowego odczytywania, w kontekście czarnego romantyzmu, twórczości Słowackiego czy też Malczewskiego, Goszczyńskiego i innych[4]. Podobnie dalszych badań wymagałoby również zagadnienie polskiej recepcji twórczości znanych zachodnioeuropejskich i amerykańskich romantyków, jak Poe, Hawthorne czy Hoffmann, którzy tradycyjnie kojarzeni są z czarnym romantyzmem. Przeprowadzona analiza współczesnej literatury popularnej dowodzi bowiem, że nurt ten był i jest nadal obecny także w Polsce, a dostrzeżenie go – lub nie – zależy jedynie od sposobu interpretacji danego utworu.

---

[3] Zob. przykład melodramatu, jak *Trędowata* Heleny Mniszkówny (Mniszkówna 1988), którą to powieść można porównać pod względem schematów fabularnych do *Marii* Malczewskiego, a więc utworu będącego jednym z bardziej wyrazistych reprezentantów nurtu czarnego romantyzmu w polskiej literaturze.

[4] Chociaż oczywiście pojawiają się wówczas problemy: 1) dyskusji z dotychczasowymi ustaleniami na temat dzieł tych twórców; 2) zderzenia dwóch różnych tradycji badawczych – anglosaskiej i polskiej, w której pojęcia „romantyzmu" i „romantyczności" zaczęto rozróżniać stosunkowo późno.

BIBLIOGRAFIA

Teksty literackie

Bronikowski Aleksander, 1828, *Zawieprzyce. Powieść historyczna*, Warszawa: N. Glücksberg.

Brontë Emily, 1990, *Wichrowe Wzgórza*, tłum. Janina Sujkowska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Brown Charles Brockden, 2009, *Wieland; or The Transformation. An American Tale*, w: Charles Brockden Brown, *Wieland; or The Transformation, with Related Texts*, red., wst. Philip Barnard, Stephen Shapiro, Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., s. 1–184.

Brown Dan, 2013, *Kod Leonarda da Vinci*, tłum. Krzysztof Mazurek, Katowice: Sonia Draga.

Bułhakow Michaił, 2003, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. Andrzej Drawicz, posł. Jan Gondowicz, Warszawa: Świat Książki.

Bürger Gottfried August, 1957, *Lenore*, w: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, t. 1, *Vom Mittelalter bis zur Frühromantik*, red. Benno von Wiese, Düsseldorf: August Bagel Verlag, s. 190–196.

Bürger Gottfried August, 1963, *Lenora*, tłum. Jadwiga Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, opr. Zofia Ciechanowska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 43–52.

Byron George Gordon, 1910, *Kain*, tłum. Alina Świderska, Lwów–Złoczów: Księgarnia Wilhelma Zukerkandla.

Card Orson Scott, 1997, *Badacze czasu. Odkupienie Krzysztofa Kolumba*, tłum. Marcin Wawrzyńczak, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Carrell Jennifer Lee, 2008, *Szyfr Szekspira*, tłum. Andrzej Grabowski, Warszawa: Świat Książki.

Carter Angela, 2000, *Pani Domu Miłości*, w: Angela Carter, *Czarna Wenus. Opowiadania*, wyb., tłum., wst. Aleksandra Ambros, Warszawa: Czytelnik, s. 177–205.

Chmielewska Joanna, 2008, *Przeklęta bariera*, Warszawa: Kobra.

Creagh Kelly, 2011, *Nevermore. Kruk*, tłum. Jacek Drewnowski, Warszawa: Jaguar.

Creagh Kelly, 2012, *Nevermore. Cienie*, tłum. Jacek Drewnowski, Warszawa: Jaguar.

Creagh Kelly, 2016, *Nevermore. Otchłań*, tłum. Małgorzata Kaczarowska, Warszawa: Jaguar.

Cullen Lynn, 2014, *Pani Poe*, tłum. Bernadeta Mikanowska-Koca, Warszawa: PWN.

Doyle Arthur Conan, 2003, *Pies Baskerville'ów*, tłum. Katarzyna Surówka, Kraków: Zielona Sowa.

Forsyth Frederick, 1977, *Psy wojny*, tłum. Stefan Wilkosz, Warszawa: Czytelnik.

Forsyth Frederick, 1979, *Dzień Szakala*, tłum. Stefan Wilkosz, Warszawa: Amber.

Forsyth Frederick, 1990, *Czwarty protokół*, tłum. Piotr Filipowski, Warszawa: GiG.

Forsyth Frederick, 2001, *Szepczący Wiatr*, w: Frederick Forsyth, *Weteran*, tłum. Jacek Manicki, Warszawa: Wydawnictwo Albatros A. Kuryłowicz, s. 241–399.

Gabaldon Diana, 2015, *Obca*, tłum. Maciejka Mazan, Warszawa: Świat Książki.

Gautier Théophile, 1975, *Panna młoda z krainy snów*, tłum. Zofia Krajewska, w: *Fantastyczne opowieści*, tłum. Zofia Jachimecka i in., red. Krystyna Migdalska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Gautier Théophile, 1980, *Klub haszyszystów*, tłum. Jan Parandowski, w: Théophile Gautier, *Stopa mumii i inne opowiadania fantastyczne*, tłum. Eligia Bąkowska i in., wyb., posł. Jerzy Parvi, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 77–98.

Goethe Johann Wolfgang von, 1963, *Narzeczona z Koryntu*, tłum. Stefan Zarębski, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, opr. Zofia Ciechanowska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Goszczyński Seweryn, 1994, *Zamek kaniowski*, wst. Halina Krukowska, Białystok: Publikator.

Goźliński Paweł, 2010, *Jul*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Goźliński Paweł, 2015, *Dziady*, Wołowiec–Warszawa: Wydawnictwo Czarne, Agora.

Grabiński Stefan, 2011, *Demon ruchu i inne opowiadania*, Poznań: Zysk i S-ka.

Grahame-Smith Seth, 2010, *Duma i uprzedzenie i zombi*, tłum. Aldona Możdżyńska, Warszawa: G+J Książki.

Gray Thomas, 1987, *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu (Elegy Written in a Country Churchyard)*, w: *Antologia liryki angielskiej*, tłum., red. Jerzy Pietrkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, s. 119–127.

Grimm Wilhelm, Grimm Jacob, 1982, *Żabi Król*, w: Wilhelm Grimm, Jacob Grimm, *Baśnie braci Grimm*, tłum. Emilia Bielicka, Marceli Tarnowski, posł. Helena Kapełuś, t. 1, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 19–22.

Haire-Sargeant Lin, 1993, *Powrót Heathcliffa*, tłum. Grzegorz Siwek, Warszawa: Atlantis.

Hawthorne Nathaniel, 1959, *Dom o siedmiu szczytach*, tłum. Bronisława Bałutowa, Warszawa: Czytelnik.

Hawthorne Nathaniel, 1966, *Córka Rappacciniego*, tłum. Aldona Szpakowska, w: *Opowieści z dreszczykiem*, tłum. Aldona Szpakowska i in., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry", s. 5–30.

Hawthorne Nathaniel, 1985, *Diabeł w rękopisie*, tłum., wyb. Maria Skroczyńska, Warszawa: Czytelnik (*Czarny welon pastora*, *Eksperyment Doktora Heideggera*, *Młody gospodarz Brown*).

Hawthorne Nathaniel, 1999, *The Birthmark*, w: Nathaniel Hawthorne, *Dr. Heidegger's Experiment and Other Stories*, Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, s. 181–199.

Hawthorne Nathaniel, 2007, *The Blithedale Romance*, New York: Crowell and Company.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 1958, *Diable eliksiry*, tłum. Ludwik Eminowicz, Warszawa: Czytelnik.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 1996, *Kota Mruczysława poglądy na życie oraz Fragmenty biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*, tłum. Edyta Sicińska, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 1999, *Opowiadania fantastyczne*, tłum. Felicjan Faleński i in., Warszawa: Prószyński i S-ka (*Piaskun*, *Ślub*).

Hugo Victor, 1986, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. Hanna Szumańska-Gross, Szczecin: Glob.

Irving Washington, 1971, *Rip Van Winkle i inne opowiadania*, tłum. Wacława Komarnicka, Warszawa: Nasza Księgarnia (*Rip Van Winkle*, *Diabeł i Tom Walker*).

Januszewska Hanna, 1952, *Baśnie polskie*, Kraków: Czytelnik (*Baśń żołnierska*, *O córce kupca i o potworze*, *Żelazne trzewiczki*).

Kańtoch Anna, 2006, *Zabawki diabła*, Lublin: Fabryka Słów.

Kańtoch Anna, 2009, *Diabeł na wieży*, Lublin: Fabryka Słów.

Keats John, 1997, *La Belle Dame sans Merci*, w: John Keats, *33 wiersze*, wyb., tłum., wst., opr., red. Stanisław Barańczak, t. 13, Kraków: Znak, s. 65–67.

Kisiel Marta, 2015, *Dożywocie*, Warszawa: Uroboros.

Kisiel Marta, 2019, *Oczy uroczne*, Warszawa: Uroboros.

Klingemann Ernst August Friedrich, 2006, *Straże nocne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Maria Żmigrodzka, wst. Steffen Dietzsch, Maria Żmigrodzka, opr. Jarosław Ławski, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Kotowski Krzysztof, 2011, *Krew na placu Lalek*, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Krasiński Zygmunt, 1998, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wst. Zbigniew Suszczyński, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Białostockiego.

Krasiński Zygmunt, 2000, *Nie-Boska komedia*, Wrocław: Siedmioróg.

Krasiński Zygmunt, 2002, *Irydion*, Kraków: Universitas.

Krasiński Zygmunt, 2003, *Powieści gotyckie*, Kraków: Universitas.

Le Guin Ursula K., 2010, *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, tłum. Stanisław Barańczak, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Leroux Gaston, 2019, *Upiór Opery*, tłum. Andrzej Wiśniewski, Poznań: Vesper.

Lewis Clive Staples, 2010, *Opowieści z Narnii*, tłum. Andrzej Polkowski, t. 1–7, Poznań: Media Rodzina.

Lewis Matthew Gregory, 1991, *Mnich. Romans grozy*, tłum., posł. Zofia Sinko, Kraków: Zempol.

Lovecraft Howard Phillips, 1996, *W poszukiwaniu nieznanego Kadath*, tłum. Robert Lipski, Andrzej Ledwożyw, Warszawa: Wydawnictwo S. R.

Lovecraft Howard Phillips, 2008, *Najlepsze opowiadania*, tłum. Robert Lipski i in., wst., koment. Sunand T. Joshi, Peter Cannon, t. 2, Poznań: Zysk i S-ka (*Koszmar w Red Hook*, *Model Pickmana*, *Ogar*).

Łoziński Walery, 1959, *Zaklęty dwór. Powieść w dwóch częściach*, opr. Julian Krzyżanowski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Macpherson James, 1980, *Pieśni Osjana*, tłum. Seweryn Goszczyński, wst. Jerzy Strzetelski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Malczewski Antoni, 1995, *Maria. Powieść ukraińska*, wst. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Dział Wydawniczy Filii Uniwersytetu Warszawskiego.

Martínez Rodolfo, 2005, *Sherlock Holmes y las huellas del poeta*, Madrid: Bibliópolis.

Martínez Rodolfo, 2007, *Sherlock Holmes y la boca del infierno*, Madrid: Bibliópolis.

Martínez Rodolfo, 2008, *Sherlock Holmes y el heredero de Nadie*, Madrid: Alamut.

Martínez Rodolfo, 2009, *Sherlock Holmes i mądrość umarłych*, tłum., posł. Tomasz Pindel, Kraków: Muchaniesiada.

Masterton Graham, 2013, *Dziecko ciemności*, tłum. Michał Wroczyński, Warszawa: Replika.

Melville Herman, 2009, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, tłum. Adam Szostkiewicz, Warszawa: Sic!

Mickiewicz Adam, 1993, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 1, *Wiersze*, opr. Czesław Zgorzelski, Warszawa: Czytelnik (*Lilije*, *Romantyczność*, *Świteź*, *To lubię*).

Mickiewicz Adam, 1995a, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 3, *Dramaty*, opr. Zofia Stefanowska, Warszawa: Czytelnik (*Dziady. Część II*, *Dziady. Część IV*, *Dziady. Część III*).

Mickiewicz Adam, 1995b, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 4, *Pan Tadeusz*, opr. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa: Czytelnik.

Mniszkówna Helena, 1988, *Trędowata*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Norton Andre, 2000a, *Rozdroża czasu*, tłum. Maciej Pintara, Warszawa: Amber.

Norton Andre, 2000b, *Zagubieni w czasie*, tłum. Konrad Brzozowski, Warszawa: Amber.

Novalis, 2003, *Henryk von Ofterdingen*, tłum., opr. Ewa Szymani, Wojciech Kunicki, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Pankowski Marian, 1981, *Nasz Julo czerwony*, w: Marian Pankowski, *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, s. 197–233.

Pearl Matthew, 2006, *Cień Poego*, tłum. Paweł Łopatka, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Pearl Matthew, 2010, *Zagadka Dickensa*, tłum. Ewa Rudolf, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Pearl Matthew, 2013, *Klub Dantego*, tłum. Andrzej Wojtasik, Katowice: Sonia Draga.

Pilipiuk Andrzej, 2012, *Operacja Dzień Wskrzeszenia*, Lublin: Fabryka Słów.

Poe Edgar Allan, 1986, *Człowiek, który się zużył*, tłum. Wiesław Furmańczyk, w: Edgar Allan Poe, *Opowiadania*, wyb., przedm. Władysław Kopaliński, t. 2, Warszawa: Czytelnik, s. 213–224.

Poe Edgar Allan, 2008, *Opowieści niesamowite*, tłum. Bolesław Leśmian, Kraków: Skrzat.

Poe Edgar Allan, 2009, *Wybór opowiadań*, tłum. Sławomir Studniarz, Warszawa: Świat Książki.

Poe Edgar Allan, 2010, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, tłum. Bolesław Leśmian i in., wyb., opr., posł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper (*Beczka Amontillado*, *Berenice*, *Bies przewrotności*, *Czarny kot*, *Człowiek tłumu*, *Ligeja*, *Morella*, *Owalny portret*, *Prawdziwy opis wypadku z P. Valdemarem*, *Przedwczesny pogrzeb*, *Sfinks*, *William Wilson*, *Zagłada Domu Usherów*).

Poe Edgar Allan, 2012a, *Opowieści kryminalne i tajemnicze*, tłum. Bolesław Leśmian i in., Poznań: Vesper.

Poe Edgar Allan, 2012b, *Opowieści miłosne. Groteski i makabreski*, tłum. Bolesław Leśmian i in., Poznań: Vesper.

Poe Edgar Allan, 2012c, *Opowieści podróżnicze*, tłum. Bolesław Leśmian i in., Poznań: Vesper.

Poe Edgar Allan, 2017, *Opowieści tajemnicze i szalone*, tłum. Jolanta Kozak, Warszawa: Nasza Księgarnia.

Poe Edgar Allan, 2018a, *Miasto w morzu i inne utwory poetyckie*, tłum. Antoni Lange i in., wyb., posł. Maciej Płaza, Poznań: Vesper.

Poe Edgar Allan, 2018b, *Opowieści nadzwyczajne*, tłum. Bolesław Leśmian, Warszawa: Wydawnictwo CM.

Poe Edgar Allan, 2019, *Opowieści niezwykłe*, tłum. Bolesław Leśmian, Krystyna Tarnowska, Stanisław Wyrzykowski, wst. Maria Janion, Wrocław: Siedmioróg.

Polidori John William, 1990, *Wampir*, tłum. Monika Pawlina, w: Bram Stoker, *Drakula*, tłum. Dariusz Ściepuro, Monika Pawlina, Jelenia Góra: Civis-Press, s. 127–150.

Pratchett Terry, 2012, *Straż nocna*, tłum. Piotr W. Cholewa, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Rice Anne, 2005a, *Wampir Lestat*, tłum. Tomasz Olszewski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Rice Anne, 2005b, *Wywiad z wampirem*, tłum. Tomasz Olszewski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Sapkowski Andrzej, 2000a, *Miecz przeznaczenia*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2000b, *Ostatnie życzenie*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2001a, *Chrzest ognia*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2001b, *Czas pogardy*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2001c, *Krew elfów*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2001d, *Pani Jeziora*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2001e, *Wieża Jaskółki*, Warszawa: superNOWA.

Sapkowski Andrzej, 2013, *Sezon burz*, Warszawa: superNOWA.

Scott Walter, 1984, *Ivanhoe*, tłum. Teresa Tatarkiewicz, Warszawa: Nasza Księgarnia.

Shelley Mary Wollstonecraft, 2013, *Frankenstein*, tłum. Maciej Płaza, Poznań: Vesper.

Showalter Gena, 2013, *Alicja w krainie zombi*, tłum. Jan Kabat, Warszawa: HarperCollins.

Showalter Gena, 2014, *Alicja i lustro zombi*, tłum. Jan Kabat, Warszawa: HarperCollins.

Showalter Gena, 2015, *Alicja. Królowa zombi*, tłum. Jan Kabat, Warszawa: HarperCollins.

Showalter Gena, 2016, *Alicja i uczta zombi*, tłum. Jan Kabat, Warszawa: HarperCollins.

Słowacki Juliusz, 1970, *Utwory wybrane*, posł. Stefan Treugutt, t. 1–2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (*Anhelli*, *Balladyna*, *Fantazy*, *Samuel Zborowski*, *Sen srebrny Salomei*).

Stevenson Robert Louis, 2007, *Doktor Jekyll i pan Hyde*, tłum. Tadeusz Jan Dehnel, Poznań: Vesper.

Stoker Bram, 2018, *Dracula*, tłum. Magdalena Moltzan-Małkowska, Poznań: Vesper.

Sue Eugène, 1987, *Tajemnice Paryża*, tłum. anonimowy, przejrz. i popr. Zofia Wasitowa, posł. Maciej Żurowski, Warszawa: Iskry.

Walpole Horace, 1974, *Zamczysko w Otranto. Powieść gotycka*, tłum. Maria Przymanowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Wilde Oscar, 2015, *Portret Doriana Graya*, tłum. Maria Feldmanowa, Poznań: Vesper.

Willis Connie, 1996, *Księga Sądu Ostatecznego*, tłum. Arkadiusz Nakoniecznik, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Young Edward, 1989, *Night Thoughts*, red. Stephen Cornford, Cambridge: Cambridge University Press.

Zafón Carlos Ruiz, 2005, *Cień wiatru*, tłum. Beata Fabjańska-Potapczuk, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2008, *Gra anioła*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2009a, *Gaudí in Manhattan. Eine phantastische Erzählung*, tłum. Peter Schwaar, Frankfurt am Main – Leipzig: Insel Verlag.

Zafón Carlos Ruiz, 2009b, *Marina*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2012, *Więzień nieba*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2013a, *Książę Mgły*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2013b, *Pałac Północy*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2013c, *Światła września*, tłum. Katarzyna Okrasko, Carlos Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zafón Carlos Ruiz, 2017, *Labirynt duchów*, tłum. K. Okrasko, C. Marrodán Casas, Warszawa: MUZA.

Zmorski Roman, 2014, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wst., opr. Halina Krukowska, red. Jarosław Ławski, Białystok: Alter Studio.

Żmichowska Narcyza, 2002, *Poganka*, Kraków: Universitas.

Opracowania

Abrams Meyer Howard, 2003, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Adamiec Marek, 1995, *„Cień wielkiej tajemnicy…" Norwid, Grabiński, Leśmian, Tyrmand, Mackiewicz, Herbert, Vincenz…*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Armitt Lucie, 2011, *Twentieth-Century Gothic*, Cardiff: University of Wales Press.

Bachórz Józef, 2005, *Gotycko-sarmackie „Zawieprzyce" Aleksandra A. F. Bronikowskiego (Przeciw zapomnieniu niebanalnej karty powieściopisarstwa)*, w: Józef Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 141–154.

Banowska Lidia, 2005, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Bartos Ewa, Tomczok Marta, 2013, *Wstęp*, w: *Literatura popularna*, t. 1, *Dyskursy wielorakie*, red. Ewa Bartos, Marta Tomczok, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 9–14.

Baudelaire Charles, 2000, *Co to jest romantyzm?*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, tłum., wst. Joanna Guze, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 77–79.

Bielik-Robson Agata, 2008, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków: Universitas.

Bielik-Robson Agata, 2010, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków: Universitas.

Bieńczyk Marek, 1998, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Sic!.

Bieńczyk Marek, 2001, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Bieńczyk Marek, 2002, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa: Sic!.

Bieńczyk Marek, Siwicka Dorota (red.), 1995, *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

Birkhead Edith, 1921, *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*, London: Constable & Company LTD.

Bloom Harold, 1978, *Internalizacja romansu poszukiwań w angielskiej prozie romantycznej*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki", t. 49, z. 3, s. 261–285.

Boy-Żeleński Tadeusz, 1930, *Bronzownicy*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój".

Brodziński Kazimierz, 2002, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: Kazimierz Brodziński, *O klasyczności i romantyczności i inne pisma krytyczne*, Kraków: Universitas, s. 5–102.

Browne Ray B., Hoppenstand Gary (red.), 1996, *The Gothic World of Anne Rice*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.

Brzozowski Stanisław, 2001, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, opr. Janina Bahr, Stefan Góra, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Brzozowski Stanisław, 2007, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, wyd., przedm. Ostap Ortwin, wst. Cezary Michalski, posł. Agata Bielik-Robson, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Burke Edmund, 1968, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. Piotr Graff, Warszawa: PWN.

Buryła Sławomir, Gąsowska Lidia, Ossowska Danuta (red.), 2014, *Tropy literatury i kultury popularnej*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

Caillois Roger, 1967, *Od baśni do science-fiction*, w: Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wst., tłum. Jan Błoński, wyb. Maciej Żurowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 31–65.

Cawelti John G., 1976, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago–London: University of Chicago Press.

Cieślak Anna, 2018, *Golem. Między reifikacją i upodmiotowieniem*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne".

Cieślak Tomasz, 2011, *Zaskakująca żywotność romantyzmu*, w: Tomasz Cieślak, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 29–101.

Crow Charles L., 2009, *American Gothic*, Cardiff: University of Wales Press.

Davison Carol Margaret, 2009, *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff: University of Wales Press.

de Man Paul, 1993, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, red. E. S. Burt i in., Baltimore: Johns Hopkins University Press.

de Staël-Holstein Anna Luiza Herminia, 1954, *O literaturze*, w: Anna Luiza Herminia de Staël-Holstein, *Wybór pism krytycznych*, tłum., opr. Anna Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 22–98.

Dobrzyńska Dorota, 2011, *Detektyw w poszukiwaniu „Necronomiconu". „Sherlock Holmes i mądrość umarłych" Rodolfa Martíneza wobec tradycji literackiej*, „Studia pragmalingwistyczne", t. 3, *Kultura popularna. Części i całości. Narracje w kulturze popularnej*, red. Bogdan Owczarek, Joanna Fružyńska, s. 99–111.

Dobrzyńska Dorota, 2012, *Poza czasem i rzeczywistością. O gotyckiej przestrzeni w „Marinie" Carlosa Ruiza Zafóna*, „Humanistyka XXI wieku. Badania doktorantów Wydziału Polonistyki UW", nr 1(3), *Poza*, s. 250–260.

Dominas Konrad, Gemra Anna (red.), 2015, *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.

Doyle Arthur Conan, 1992, *Nowe objawienie: co to jest spirytyzm?*, tłum. Wiktor E. Pordes, Kraków: Oficyna Cracovia.

Eco Umberto, 2008, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. Joanna Ugniewska, Kraków: Znak.

Edmundson Mark, 1999, *Nightmare on Main Street. Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.

Ferber Michael, 2010, *Romanticism. A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.

Fiske John, 2010, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Freud Sigmund, 1997, *Niesamowite*, w: Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 235–262.

Frye Northrop, 1957, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton University Press.

Gamer Michael, 2006, *Romanticism and the Gothic. Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge: Cambridge University Press.

Garbulińska Katarzyna, 2012, *Sobowtóry, maski, zwierciadła – mit sobowtóra w „Diablich eliksirach" Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i „Sędziwoju" Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Prace Literackie", nr 52 (Acta Universitatis Wratislaviensis 3470), s. 45–63.

Gazda Grzegorz, Izdebska Agnieszka, Płuciennik Jarosław (red.), 2002, *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas.

Gazda Grzegorz i in. (red.), 2003, *Gotycyzm i groza w kulturze*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Gąsowska Lidia, 2015, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków: Korporacja Ha!art.

Gelder Ken (red.), 2016, *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*, London: Palgrave Macmillan.

Gemra Anna, 1998a, *Fantasy – mit na nowo opowiedziany?*, „Literatura Ludowa", nr 2, s. 3–18.

Gemra Anna, 1998b, *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, „Literatura i Kultura Popularna", nr 7 (Acta Universitatis Wratislaviensis 2064), s. 55–73.

Gemra Anna, 1998c, *Literatura popularna – literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. Jakub Z. Lichański, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 55–74.

Gemra Anna, 2008, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Gemra Anna (red.), 2014, *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, Kraków: EMG.

Gemra Anna (red.), 2015, *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.

Gemra Anna, Kubicka Halina (red.), 2012, *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.

Gemra Anna, Mazurkiewicz Adam (red.), 2014, *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.

Gemra Anna, Mazurkiewicz Adam (red.), 2017, *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Glover David, McCraken Scott (red.), 2012, *The Cambridge Companion to Popular Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Goszczyńska Joanna, Kobylińska Anna (red.), 2011, *Czarny romantyzm. Przypadek słowacki*, Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.

Gray William, 2009, *Fantasy, Myth and the Measure of Truth. Tales of Pullman, Lewis, Tolkien, MacDonald and Hoffmann*, Houndmills: Palgrave Macmillan.

Helman Alicja, 1991, *Kino gatunków*, Warszawa–Kraków: PWN, UJ.

Herder Johann Gottfried, 1988, *Wybór pism*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Hernas Czesław, 1973, *Problemy i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. Maryla Hopfinger, Stefan Żółkiewski, t. 1, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 19–20.

Hobhouse Penelope, 2005, *Historia ogrodów*, tłum. Bożena Mierzejewska, Warszawa: Arkady.

Hughes William, Punter David, Smith Andrew (red.), 2013, *The Encyclopedia of the Gothic*, t. 1–2, Hoboken: Wiley Blackwell.

Humm Peter, Stigant Paul, Widdowson Peter (red.), 1986, *Popular Fictions. Essays in Literature and History*, London – New York: Methuen.

Janion Maria, 1972, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.

Janion Maria, 1973, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: *Studia romantyczne. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, red., wst. Maria Żmigrodzka, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 7–50.

Janion Maria, 1989, *Polacy i ich wampiry*, w: Maria Janion, *Wobec zła*, Chotomów: Verbas, s. 33–53.

Janion Maria, 1993, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 4/5/6 (22/23/24), s. 15–35.

Janion Maria, 1996, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?"*, Warszawa: Sic!.

Janion Maria, 2000, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa: Sic!.

Janion Maria, 2006, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Janion Maria, 2007, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Janoszka Maria, Kalarus Oskar, Piechota Marek (red.), 2013, *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Jaworski Maciej, 2009, *Głos w sporze o ogrody i nowy projekt sztuki w „Artyście pejzażu" Edgara Allana Poego*, „Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe", nr 1(16), s. 83–96.

Kaczor Katarzyna, 2006, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Kajtoch Wojciech, Lichański Jakub Z., Trocha Bogdan, 2015, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, red. Anna Gemra, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów.

Kant Immanuel, 1986, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. Roman Ingarden, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kasperski Edward, 2012a, *O poezji cmentarnej (graveyard poety) – Robert Blair i Edward Young*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 2, s. 179–197.

Kasperski Edward, 2012b, *Romantyzm i poprzednicy. Wokół dyskursów refundacyjnych*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski”, t. 10, s. 5–22.

Kasperski Edward, Nalewajk Żaneta (red.), 2009, *Edgar Allan Poe: klasyk grozy i perwersji – i nie tylko... W dwusetną rocznicę urodzin pisarza i sto sześćdziesiątą rocznicę śmierci*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Kasperski Edward, Nalewajk Żaneta (red.), 2010, *Edgar Allan Poe. Niedoceniany nowator*, Wrocław: Atut.

Kawyn Stefan (opr.), 1963, *Walka klasyków z romantykami*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Khalip Jacques, Pyle Forest (red.), 2016, *Constellations of a Contemporary Romanticism*, New York: Fordham University Press.

Killeen Jarlath, 2009, *Gothic Literature 1825–1914*, Cardiff: University of Wales Press.

Kiślak Elżbieta, 2000, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Kłosińska Krystyna, 2004, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Kłoskowska Antonina, 1986, *Literatura romantyczna w potocznym odbiorze*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. Alina Brodzka, Maryla Hopfinger, Janusz Lalewicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 391–401.

Kłoskowska Antonina, 2005, *Kultura masowa*, Warszawa: PWN.

Kokot Joanna, 1999, *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle'a*, Olsztyn: Uniwersytet Warmińsko-Mazurski.

Kokot Joanna, 2013, *W świetle gazowych latarni. O angielskiej prozie „gotyckiej” przełomu XIX i XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Kopczyński Krzysztof, 2003, *Od romantyzmu ku erze nowych mediów*, Kraków: „Austeria”.

Kopczyński Krzysztof, 2010, *O możliwości zastosowania kategorii wyobraźni romantycznej w rozważaniach o świecie mediów XXI wieku*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Edward Kasperski, Olaf Krysowski, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Kopczyński Krzysztof, 2012, *Film, dzieło romantyczne i wirtualny odbiorca (na przykładach z Polskiej Szkoły Filmowej i kina moralnego niepokoju)*, w: *Europejski kanon literacki*, red. Elżbieta Wichrowska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 224–230.

Korotkich Krzysztof, Ławski Jarosław (red.), 2006–2007, *Apokalipsa. Symbolika, tradycja, egzegeza*, t. 1–2, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Korotkich Krzysztof, Ławski Jarosław, Zawadzka Danuta (red.), 2007, *Światło w dolinie. Prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej*, Białystok: Trans Humana.

Kowalczykowa Alina, 1978, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kowalczykowa Alina, 1990, *Czym był romantyzm?*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Krawczyk-Łaskarzewska Anna, 2007, *Pomiędzy wiedzą a grozą – Hawthorne, Gilman, Bierce, Lovecraft*, w: *W kanonie prozy amerykańskiej*, t. 1, *Od Nathaniela Hawthorne'a do Joyce Carol Oates*, red. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich, Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, s. 30–46.

Królikiewicz Grażyna, 1993, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków: Universitas.

Krukowska Halina (red.), 1997, *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej, Białystok, 5–7 V 1995*, Białystok: Dział Wydawniczy Filii Uniwersytetu Warszawskiego.

Krukowska Halina, 1985, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Białystok: Dział Wydawniczy Filii Uniwersytetu Warszawskiego.

Krukowska Halina, 1994, *Czarny romantyzm Goszczyńskiego*, w: Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprow. Halina Krukowska, Białystok: Publikator, s. 5–40.

Krukowska Halina, Ławski Jarosław, 1995, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, w: Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprow. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Dział Wydawniczy Filii Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7–58.

Krukowska Halina, Ławski Jarosław (red.), 1999–2001, *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej, Białystok, 23–26 X 1997*, t. 1–2, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Krukowska Halina, Ławski Jarosław (red.), 2005, *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Krzyżanowski Julian, 1980, *Neoromantyzm polski 1890–1919*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Kubiński Piotr, Szczęsna Ewa (red.), 2010, *Edgar Allan Poe zwielokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, Warszawa: Elipsa.

Kuziak Michał (red.), 2009, *Romantyzm i nowoczesność*, Kraków: Universitas.

Kuziak Michał, 2011, *Dyskurs polskiej krytyki romantycznej wobec inności. Brodziński – Mickiewicz – Mochnacki. Rekonesans*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski", t. 9, s. 5–14.

Lasoń Grażyna, 1984, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka", nr 9, s. 51–53.

Lichański Jakub Z., 1998, *Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy. Propozycja definicji*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. Jakub Z. Lichański, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 125–166.

Lichański Jakub Z., 2000, *Literatura fantasy jako problem genologiczny*, w: *Genologia i konteksty*, red. Czesław P. Dutka, Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. T. Kotarbińskiego, s. 139–150.

Lichański Jakub Z., 2010, *Dlaczego tęsknimy do opowieści mitycznych? Literatura fantasy – próba określenia źródeł*, „Literatura i Kultura Popularna", nr 16 (Acta Universitatis Wratislaviensis 3212), s. 5–21.

Lichański Jakub Z., 2013, *Romantyzm – romantyczność. Glosy*, w: *Edgar Allan Poe. Artysta i wizjoner*, red. Sławomir Studniarz, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 34–43.

Lichański Jakub Z., 2017, *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.

Lichański Jakub Z., 2018, *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa: Wydawnictwa Drugie.

Lyra Franciszek, 1973, *Z polskich dziejów Poe'ego*, w: Franciszek Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 290–337.

Ławski Jarosław, 1995, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok: Dział Wydawniczy Filii Uniwersytetu Warszawskiego.

Ławski Jarosław, 2003, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości (Mickiewicz – Malczewski – Krasiński)*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Białostockiego.

Ławski Jarosław, 2008, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Ławski Jarosław, Sokołowski Mikołaj (red.), 2009, *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, wst. Mikołaj Sokołowski, Białystok: Trans Humana.

Łukaszuk Małgorzata, Seweryn Dariusz (red.), 2007, *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL im. Jana Pawła II.

Maciąg Kazimierz i in. (red.), 2017, *Poe-Land. Studia i szkice*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Maciejewski Marian, 1980, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”. O „Marii” Malczewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, t. 71, z. 3, s. 85–107.

Macios Tomasz, 2005, *Posłowie*, w: Charles Baudelaire, *Wino i haszysz*, tłum., wyb. Bohdan Wydżga, Kraków: Zielona Sowa, s. 83–88.

Majdecki Longin, 2008, *Historia ogrodów*, Warszawa: PWN.

Martuszewska Anna, 1997, *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Matuszewski Ignacy, 1904, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studyum krytyczno-porównawcze*, Warszawa–Kraków: G. Gebethner i spółka.

Mazurkiewicz Adam, 2010, *Co pozostało z XIX-wiecznego gotycyzmu? Tekstowa warstwa utworów z nurtu rocka gotyckiego wobec tradycji literackiej i kulturowej*, „Literatura i Kultura Popularna”, t. 16, s. 91–111.

Mickiewicz Adam, 1996, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, opr. Zygmunt Dokurno, Warszawa: Czytelnik (*O krytykach i recenzentach warszawskich*, *O poezji romantycznej*).

Mikołajczak Małgorzata, 2013, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra – Kraków: JMR Trans-Atlantyk.

Mochnacki Maurycy, 2000, *O duchu i źródłach poezji w Polszcze*, w: Maurycy Mochnacki, *Rozprawy literackie*, opr. Mirosław Strzyżewski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 1–54.

Morawski Stefan, 1961, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*, w: Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa: PWN, s. 51–140.

Nawrocki Rafał, 2014, *Próg – intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Toruń–Łysomice: Europejskie Centrum Edukacyjne.

Neimeyer Mark, 2002, *Poe and Popular Culture*, w: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. Kevin J. Hayes, Cambridge: Cambridge University Press, s. 205–224.

Nelson Victoria, 2009, *Sekretne życie lalek*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, Kraków: Universitas.

Neuburg Victor E., 1977, *Popular Literature. A History and Guide. From the Beginning of Printing to the Year 1897*, London – New Jersey: The Woburn Press.

Novalis, 1984, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna, studia, fragmenty*, tłum., wyb., wst. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik.

Okopień-Sławińska Aleksandra, 1973, *Słowo wstępne*, w: *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej 33), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 7–10.

Pawlusiewicz Aneta, 2001, *Gotycyzm w powieściach poetyckich Słowackiego*, w: *Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red., wst. Ewa Owczarz, Jerzy Smulski, Łowicz: Wydawnictwo Mazowieckiej Wyższej Szkoły Humanistyczno-Pedagogicznej, s. 250–261.

Piwińska Marta, 1981, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Plucińska Dorota, 2012, *Gotycyzm, groza, frenezja. Perspektywa komparatystyczna: Poe – Krasiński*, „Prace Literackie", t. 52 (Acta Universitatis Wratislaviensis 3470), s. 5–19.

Poe Edgar Allan, 1972, *Filozofia kompozycji*, tłum. Maciej Żurowski, „Przegląd Humanistyczny", t. 16, nr 5(92), s. 35–47.

Praz Mario, 2010, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. Krzysztof Żaboklicki, wst. Mieczysław Brahmer, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Propp Władimir, 1976, *Morfologia bajki*, tłum. Wiesława Wojtyga-Zagórska, Warszawa: Książka i Wiedza.

Przybylski Ryszard, 1978, *Ogrody romantyków*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Pseudo-Longinos, 2006, *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne*: *Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, tłum., opr. Tadeusz Sinko, Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 91–154.

Punter David, 1996, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London – New York: Longman.

Rabizo-Birek Magdalena, 2012, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Railo Eino, 1927, *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*, London: G. Routledge & Sons.

Ratajczak Tomasz, Trocha Bogdan (red.), 2009, *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Reeve Clara, 1930, *Preface*, w: Clara Reeve, *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Aegypt*, New York: The Facsimile Text Society, s. III–XVI.

Roszczynialska Magdalena, 2003, *Nowa baśń: „Strzyga" Romana Zmorskiego i „Wiedźmin" Andrzeja Sapkowskiego*, „Studia Historicolitteraria", t. 3 (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis 15), s. 257–266.

Roszczynialska Magdalena, 2009, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Rymkiewicz Jarosław Marek, 1968, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa: Czytelnik.

Sapkowski Andrzej, 2001f, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompedium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: superNOWA.

Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von, 1988, *Wybór pism*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Siewierski Jerzy, 1979, *Powieść kryminalna*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Sinko Zofia, 1961, *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*, w: Zofia Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 131–169.

Sinko Zofia, 1972, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*, „Pamiętnik Literacki", t. 63, z. 3, s. 29–73.

Sinko Zofia, 1978, *Gotyk i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia (Anglia – Polska)*, „Przegląd Humanistyczny", nr 9, s. 23–43.

Sinko Zofia, 1988, *Polska recepcja twórczości Washingtona Irvinga. Między oświeceniem a romantyzmem*, „Pamiętnik Literacki", t. 79, z. 4, s. 141–173.

Siwicka Dorota, 1996, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 1(37), s. 9–19.

Skwara Marta, 2004, *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Dzieje recepcji, idei i powinowactw z wyboru*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Sokołowski Mikołaj, 2010, *Poststrukturalizm w polskich badaniach nad romantyzmem / Poststrukturalizm polskich badań nad romantyzmem*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska", nr 8, s. 353–360.

Specht Roman, 2013, *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z Historii Filozofii", nr 1(4), s. 93–105.

Stoehr Taylor, 1979, *Unspeakable Horror in Poe*, „South Atlantic Quarterly", nr 78, s. 317–332.

Straszewska Maria (red.), 1977, *Romantyzm*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne (Juliusz Kleiner, *Z problemów romantyzmu*; Arthur Lovejoy, *Różnorodność romantyzmów*; Zygmunt Łempicki, *Problem stylu romantycznego*; Władysław Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli Rozpacz semantyka*; René Wellek, *Pojęcie romantyzmu*).

Strzetelski Jerzy, 1980, *Wstęp*, w: James Macpherson, *Pieśni Osjana*, tłum. Seweryn Goszczyński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. III–LXXIV

Studniarz Sławomir, 2008, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Studniarz Sławomir, 2011, *Brzmienie i sens w wierszach Edgara Allana Poego*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Studniarz Sławomir (red.), 2013, *Edgar Allan Poe. Artysta i wizjoner*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.

Subel Joanna, 2004, *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji*, Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.

Summers Montague, 1964, *The Gothic Quest. History of the Gothic Novel*, New York: Russell & Russell.

Szyjkowski Marian, 1916, *Edwarda Younga „Myśli nocne" w poezyi polskiej. Ze studyów nad genezą polskiego romantyzmu*, Kraków: Akademia Umiejętności.

Trocha Bogdan, 2009, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Trybuś Krzysztof, 2011, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Vargas Witold, Zych Paweł, 2015, *Duchy polskich miast i zamków*, Olszanica: Bosz.

Warren Austin, Wellek René, 1970, *Teoria literatury*, tłum., red. Maciej Żurowski, Warszawa: PWN.

Wood Gaby, 2002, *Living Dolls. A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, London: Faber & Faber.

Wydmuch Marek, 1975, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa: Czytelnik.

Zbierski Henryk, 2002, *Historia literatury angielskiej*, Poznań: Oficyna Wydawnicza Atena.

Zwolińska Barbara, 2002, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych" Edgara Allana Poego, „Poganki" Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Żabski Tadeusz, 1991, *Posłowie*, w: Arthur Conan Doyle, *Przygody detektywa Sherlocka Holmesa*, tłum. Irena Szeligowa, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 263–266.

Żabski Tadeusz, 2007, *Twórczość Sienkiewicza a literatura popularna i kultura masowa*, w: *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu? Warszawa – Kiejdany – Łuck – Zbaraż – Beresteczko*, red. Jerzy Axer, Tadeusz Bujnicki, Warszawa: Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowowschodniej, s. 54–63.

Żmigrodzka Maria, 1970, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki", t. 61, z. 1, s. 69–88.

Słowniki

Arct Michał, 1916, *Ilustrowany słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Arcta.

Bachórz Józef, Kowalczykowa Alina (red.), 1991, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław: Ossolineum.

Chilvers Ian, 2004, *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, New York: Oxford University Press.

Davidson Gustav, 1998, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. Janusz Ruszkowski, Poznań: Zysk i S-ka.

Głowiński Michał i in., 1998, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Wrocław: Ossolineum.

Kopaliński Władysław, 1985, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kopaliński Władysław, 1990, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

New Webster's Dictionary and Thesaurus, 1994, Danbury, CT: Lexicon Publications, Inc.

Kostkiewiczowa Teresa (red.), 1977, *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Stanisławski Jan, 1999, *Wielki słownik angielsko-polski. The Great English-Polish Dictionary*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo P. Wilson.

Szymczak Mieczysław (red.), 1978, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa: PWN.

Żabski Tadeusz (red.), 2006, *Słownik literatury popularnej*, wyd. 2, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Źródła internetowe

Albin Mateusz, 2015, *„Wiedźmin" Andrzeja Sapkowskiego na liście bestsellerów „New York Timesa"*, „Gazeta Prawna", http://biznes.gazetaprawna.pl/artykuly/877101,wiedzmin-andrzeja-sapkowskiego-na-liscie-bestsellerow-new-york-timesa.html (dostęp 16.12.2016).

Andrzej Sapkowski, http://www.andrzejsapkowski.pl/ksiazki.html (dostęp 3.03.2017).

Arno Anna, 2010, *Seria: Yo lo vi*, „Dwutygodnik.com. Strona kultury", wyd. 24, https://www.dwutygodnik.com/artykul/891-seria-yo-lo-vi.html (dostęp 27.01.2018).

Blair Robert, 1909, *The Grave*, w: *The Book of Georgian Verse*, red. William Stanley Braithwaite, http://www.bartleby.com/333/115.html (dostęp 10.06.2018).

Bortnik Krzysztof, 2012, *Polski Lovecraft?*, https://stefangrabinski.wordpress.com/artykuly/polski-lovecraft/ (dostęp 27.03.2016).

Carlos Ruiz Zafón, http://www.carlosruizzafon.co.uk (dostęp 15.11.2018).

Casciani Dominic, 2001, *Master storyteller caught short*, BBC News, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1540423.stm (dostęp 16.06.2019).

Czarny romantyzm w makijażu, 2011, http://republikakobiet.pl/uroda/makijaz/czarny-romantyzm-w-makijazu/ (dostęp 17.08.2016).

Dekert Tomasz, 2009, *Zaskakująca egzegeza, czyli o Ewie, wężu i Kainie*, http://www.liturgia.pl/blogi/Tomasz-Dekert/Zaskakujaca-egzegeza-czyli-o-Ewie-wezu-i-Kainie.html (dostęp 25.05.2017).

Dinçer Figun, 2010, *The Light and Dark Romantic Features in Irving, Hawthorne and Poe*, „Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi. The Journal of International Social Research", nr 3(10), s. 218–224, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi10pdf/dincer_figun.pdf (dostęp 11.11.2016).

En.Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hawthorne (dostęp 12.08.2015).

Escrito en el agua, http://www.escritoenelagua.com/?page_id=1648 (dostęp 12.03.2016).

Gemra Anna, 2001, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis", nr 20, s. 167–185, http://www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/pub-2534.pdf (dostęp 10.03.2016).

Gemra Anna, 2010, *Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści": Horacego Walpole'a „Zamczysko w Otranto"*, „Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia", t. 8 (Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis 89), s. 130–141, http://www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/pub-6249.pdf (dostęp 18.06.2016).

Głowacki Przemysław, 2013, *Czarne wystawy. O wystawach „Czarny romantyzm" we Frankfurcie nad Menem oraz „Noc" w Wiedniu*, http://muzealnictwo.com/2013/04/czarne-wystawy/ (dostęp 23.10.2017).

Gotycki romantyzm, http://www.stylistka.pl/gotycki-romantyzm/ (dostęp 17.08.2015).

Hamerski Wojciech, 2006, *Duch w maszynie, czyli demony superracjonalizmu*, „Podteksty. Czasopismo kulturalno-naukowe", nr 1(3), http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=4&dzial=4&id=104 (dostęp 24.02.2016).

Jabłoński Witold, 2006, *Nowy romantyzm? O poszukiwaniach literackich u progu nowego tysiąclecia*, „Fahrenheit", nr 52, https://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f52/14.html (dostęp 14.08.2016).

„«Jul» jest próbą egzorcyzmu". Paweł Goźliński o swym debiucie, http://zbrodniawbibliotece.pl/kronikakryminalna/1315,juljestprobaegzorcyzmu-pawelgozlinskioswymdebiucie/ (dostęp 15.12.2015).

Kańtoch Anna, Pioruńska Magdalena (wywiad), 2012, *Anna Kańtoch – wywiad*, http://szuflada.net/anna-kantoch-wywiad/ (dostęp 15.03.2016).

Kinder Bueno wampir, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=7GqFNkggpQw (dostęp 17.08.2016).

Krawczyk Jarosław, 2005, *Strawberry Hill Forever*, „Mówią Wieki", nr 11, http://portalwiedzy.onet.pl/1191008,10484,2,info.html (dostęp 14.06.2016).

Kulpiński Paweł, 2010, *„Jul", czyli Wielka Emigracja dla każdego*, „Niewinni Czarodzieje. Studencki portal kulturalny", https://niewinni-czarodzieje.pl/jul-czyli-wielka-emigracja-dla-kazdego (dostęp 17.06.2019).

Lichański Jakub Z., Michalska Kinga, Ziębiński Robert, (wywiad), 2018, *Amerykańskie wampiry, czyli potęga literatury popularnej*, Polskie Radio, https://www.polskieradio.pl/93/2222/Artykul/2229888 (dostęp 20.01.2019).

Lista bestsellerów „Gazety Wyborczej" rok 2011, „Gazeta Wyborcza", http://wyborcza.pl/1,75410,11097598,Lista_bestsellerow__Gazety_Wyborczej__rok_2011.html (dostęp 15.11.2016).

Łoziński Łukasz, 2001, *„Zaklęty dwór" Walerego Łozińskiego wobec współczesnej mu prozy anglojęzycznej*, „Polisemia. Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego", nr 1, *Literatura popularna, masowa i drugorzędna*, http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/zaklty-dwr (dostęp 7.04.2016).

Łysek Marta, 2011, *Rzeczywistość alternatywna*, „Portal Kryminalny", http://www.portalkryminalny.pl/aktualnosci/recenzje/krzysztof-kotowski-krew-na-placu-lalek (dostęp 15.06.2019).

Małkowska Monika, 2016, *Hieronim Bosch. Malarz ludzkich przywar*, „Rzeczpospolita", https://www.rp.pl/Sztuka/312299888-Hieronim-Bosch-Malarz-ludzkich-przywar.html (dostęp 14.06.2019).

Misztak Anna, 2005, *Andrzeja Sapkowskiego krótka historia zapożyczeń*, „Fahrenheit", nr 47, s. 12, http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/f47/12.html (dostęp 7.03.2016).

„Monster High", http://play.monsterhigh.com/pl-pl/index.html (dostęp 17.08.2015).

Moore Margaret B., 2001, *The Salem World of Nathaniel Hawthorne*, Columbia–London: University of Missouri Press, (fragm.), http://www.hawthorneinsalem.org/Literature/NativeAmericans&Blacks/MainStreet/MMD1628.html (dostęp 8.12.2016).

Nowy Testament. Apokalipsa św. Jana, 2003, w: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Starego i Nowego Testamentu*, http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1108 (dostęp: 20.03.2016)

Olkusz Ksenia, 2008, *Hybrydy gatunkowe czyli kryminalno-gotyckie zagadki Anny Kańtoch*, „Literatura i Kultura Popularna", t. 14 (Acta Universitatis Wratislaviensis 3046), s. 69–91, https://depot.ceon.pl/handle/123456789/7420 (dostęp 18.03.2016).

„Polska Groza", http://www.polskagroza.pl/ (dostęp 17.10.2015).

Percy Thomas, 2016, *Reliques of Ancient English Poetry*, „The Ex-Classics Project", http://www.exclassics.com/percy/percy.pdf (dostęp 2.04.2016).

Pl.Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hawthorne (dostęp 12.08.2015).

Poznaj wielkich zwycięzców Bestsellerów empiku 2009, Empik, http://www.empik.com/poznaj-wielkich-zwyciezcow-bestsellerow-empiku-2009-aktualnosci-empikultura,49260,a (dostęp 15.11.2015).

Price Uvedale, 1796, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London: J. Robson, New Bond-Street, https://books.google.pl/books/about/An_Essay_on_the_Picturesque.html?id=Nbo8AAAAYAAJ (dostęp 5.06.2016).

Rogala Piotr, 2008, *Potęga horroru: dlaczego lubimy się bać?*, „Focus", https://www.focus.pl/artykul/potega-horroru-dlaczego-lubimy-sie-bac (dostęp 27.01.2018).

„Sapkowski", http://www.sapkowski.pl/ (dostęp 3.03.2016).

Salij Jacek, 2006, *Książę tego świata*, „Opoka", http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TD/tajemnice_biblii/ksiaze.html (dostęp 28.05.2015).
Słowacki Juliusz, 1832, *Epilog do ballad. Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Ballada*, https://literat.ug.edu.pl/jswiersz/008.htm (dostęp 16.06.2019).
Wielki Kaliber dla Grzegorzewskiej, 2011, „Portal Kryminalny", http://www.portalkryminalny.pl/content/view/3455/29/ (dostęp 17.07.2019).
Wszystko o filmie Kod da Vinci, 2007, Opus Dei, https://opusdei.org/pl-pl/article/wszystko-o-filmie-kod-da-vinci/ (dostęp 8.05.2019).
„Wydawnictwo Czarne", http://czarne.com.pl/katalog/autorzy/pawel-gozlinski (dostęp 30.3.2016).
Zając Roman, 2004, *Samael*, „Kosciol.pl", http://www.kosciol.pl/article.php?story=20040926173232541 (dostęp 18.03.2016).
Zając Roman, 2009, *Pentagram Biały*, „Kosciol.pl", http://www.kosciol.pl/article.php/2008092117090330 (dostęp 18.04.2016).
Zmorski Roman, 1902, *Strzyga. Baśń*, w: Roman Zmorski, *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szlązkich i wielkopolskich)*, Warszawa: Drukarnia A. T. Jezierskiego, s. 75–89, http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=26575&from=publication (dostęp 3.03.2016).

Filmy

Burton Tim (reż.), 1999, *Jeździec bez głowy*, Niemcy – USA.
Burton Tim, Johnson Mike (reż.), 2005, *Gnijąca panna młoda*, USA – Wielka Brytania.
Coppola Francis Ford (reż.), 1992, *Dracula*, USA.
Howard Ron (reż.), 2006, *Kod da Vinci*, Francja – USA – Wielka Brytania – Malta.
Murnau Friedrich Wilhelm (reż.), 1922, *Nosferatu – symfonia grozy*, Niemcy.
Murnau Friedrich Wilhelm (reż.), 1926, *Faust*, Niemcy.

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1. William Blake, *The Ancient of Days* [Stworzenie świata / Urizen stwarzający świat]. Źródło: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/williamblake-artist (dostęp 14.08.2019) 49

Ilustracja 2. Francisco de Goya, *El aquelarre* / *El Gran Cabrón* [Sabat czarownic / Wielki Kozioł]; cykl *Pinturas negras*. Źródło: https://onartandaesthetics.com/2015/11/07/goyas-pinturas-negras/ (dostęp 14.08.2019) 50

Ilustracja 3. Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* [Gdy rozum śpi, budzą się demony]. Źródło: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1978/ (dostęp 14.08.2019) 50

Ilustracja 4. Francisco de Goya, *Átropos* / *Las Parcas* [Atropos / Parki]; cykl *Pinturas negras*. Źródło: https://onartandaesthetics.com/2015/11/07/goyas-pinturas-negras/ (dostęp 14.08.2019) 51

Ilustracja 5. Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr* [Nocna mara]. Źródło: https://www.laminerva.pl/2018/10/najslynniejszy-paraliz-senny-johann-heinrich-fussli-i-jego-nocna-mara.html (dostęp 14.08.2019) 51

Ilustracja 6. Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald* [Opactwo w dębowym lesie]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019) 52

Ilustracja 7. Caspar David Friedrich, *Hünengrab im Schnee* [Dolmen w śniegu]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019) 52

Ilustracja 8. Caspar David Friedrich, *Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer* [Pamięci Johanna Emanuela Bremera]. Źródło: https://artystaisztuka.pl/caspar-david-friedrich/ (dostęp 14.08.2019) 53

Ilustracja 9. Caspar David Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* [Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc]. Źródło: https://artinwords.de/caspar-david-friedrich-zwei-maenner-in-betrachtung-des-mondes/ (dostęp 14.08.2019) 53

Ilustracja 10. Friedrich Wilhelm Murnau, *Faust – Eine deutsche Volkssage* [Faust], kadr z filmu © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Źródło: http://muzealnictwo.com/2013/04/czarne-wystawy/friedrich-wilhelm-murnau-faust-germany-1926-filmstill/ (dostęp 14.08.2019) 54

Ilustracja 11. Caspar David Friedrich, *Der Träumer* [Marzyciel]. Źródło: https://www.arthermitage.org/Caspar-David-Friedrich/Dreamer.html (dostęp 14.08.2019) 109

Ilustracja 12. Edvard Munch, *Skrik* [Krzyk]. Źródło: https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp#prettyPhoto (dostęp 14.08.2019) 138

Ilustracja 13. Ilustracja Olgi Siemaszko do baśni Hanny Januszewskiej pt. *O córce kupca i o potworze*. Źródło: Hanna Januszewska, *Baśnie polskie*, Kraków: Czytelnik 1952, okładka 156

Ilustracja 14. Ilustracja Olgi Siemaszko do baśni Hanny Januszewskiej pt. *Żelazne trzewiczki*. Źródło: Hanna Januszewska, *Baśnie polskie*, Kraków: Czytelnik 1952, s. 69 162

Ilustracja 15. Ilustracja Olgi Siemaszko do *Baśni żołnierskiej* Hanny Januszewskiej. Źródło: Hanna Januszewska, *Baśnie polskie*, Kraków: Czytelnik 1952, strona nienumerowana, między s. 114 a 115 165

Ilustracja 16. Francisco de Goya, *Esto es peor* [To jest gorsze]; cykl *Los desastres de la guerra*. Źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/esto-es-peor (dostęp 14.08.2019) 187

Ilustracja 17. Francisco de Goya, *Grande hazaña! Con muertos!* [Wielki wyczyn! Z trupami!]; cykl *Los desastres de la guerra*. Źródło: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/grande-hazana-con-muertos (dostęp 14.08.2019) 187

Ilustracja 18. Ilustracja Łukasza Mieszkowskiego do powieści Pawła Goźlińskiego pt. *Jul*. Źródło: Paweł Goźliński, *Jul*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2010, s. 205 219

SPIS TABEL

Tabela 1. Główni bohaterowie i realizacja fabularnego schematu w młodzieżowych powieściach Zafóna 66

Tabela 2. Schemat narracyjny w młodzieżowych powieściach Zafóna 114

Tabela 3. *Rip Van Winkle* i *Szepczący Wiatr* – podobieństwa i różnice fabularne 131

Tom 12 serii „Literatura na Pograniczach”

Czarny romantyzm we współczesnej literaturze popularnej. Wybrane zagadnienia

Autorka:

Dr Dorota Dobrzyńska,
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5942-4017
E-mail: dorota.dobrzynska@ispan.waw.pl

Autorka deklaruje brak konfliktu interesów.

Streszczenie

Tematem monografii jest problem wpływu tzw. czarnego romantyzmu na współczesną prozę popularną: polską, jak również zagraniczną. Inspiracją do przeprowadzenia takiej analizy są poglądy niektórych badaczy (m.in. Marii Janion, Agaty Bielik-Robson), twierdzących, że romantyzm w Polsce wymaga nowego zdefiniowania i reinterpretacji, złożona sytuacja polityczna przez lata sprawiała bowiem, że był on kojarzony głównie z hasłami narodowowyzwoleńczymi. Obecnie można zaobserwować stopniową zmianę w polskich badaniach nad romantyzmem, który coraz częściej zaczyna być postrzegany jako zjawisko estetyczno-filozoficzne, rzadziej niż w przeszłości łączy się go natomiast z kwestiami historiozoficznymi czy politycznymi, jak polski mesjanizm. To z kolei pozwala traktować romantyzm nie tylko jako zakończoną epokę w historii literatury i sztuki, lecz także jako specyficzny styl, obecny również we współczesnych utworach. Należy zauważyć, że perspektywa taka od lat cieszy się popularnością wśród badaczy zagranicznych, czego najlepszym przykładem jest książka M. H. Abramsa *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*.

Problemy z polską interpretacją romantyzmu stają się widoczne, kiedy porównamy związaną z nim angielską i polską terminologię. W języku angielskim istnieje rzeczownik *Romanticism* oraz przymiotnik *Romantic* (który jednak pochodzi od *romance* – czyli typu utworu literackiego), natomiast w języku polskim – „romantyzm”, „romantyczny”, ale także „romantyczność”, określenie używane przez romantycznych krytyków i twórców. „Romantyczność” nie jest jednak, jak „romantyzm”, określeniem epoki, ale stylu danego utworu, jego nastrojowości itd.

Tak rozumiana „romantyczność” bliska jest pojęciu czarnego romantyzmu, nurtu w literaturze i sztuce zakorzenionego w ważnych zjawiskach XVIII wieku: popularności dzikich ogrodów i ruin, „poezji cmentarnej”, nowych koncepcji estetycznych, jak „wzniosłość”, oraz romansu gotyckiego, który rozwinął się w Anglii i wywarł silny wpływ na literaturę europejską i amerykańską. Charakterystycznymi cechami czarnego romantyzmu są: mroczna atmosfera utworów, tajemniczy bohaterowie

odkrywający sekrety egzystencji, motywy śmierci, melancholii czy szaleństwa, nawiązania do baśni i ludowości, szczególnie w jej demonicznym wymiarze itp. Czarny romantyzm kojarzony jest szczególnie z twórczością XIX-wiecznych autorów amerykańskich, jak Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne czy Herman Melville, jednak nurt ten jest obecny także w utworach europejskich (np. E. T. A. Hoffmanna, Emily Brontë, Lorda Byrona, Mary Shelley). Chociaż czarnego romantyzmu nigdy nie uważano za gatunek charakterystyczny dla polskiej literatury, jego elementy pojawiają się w dziełach Antoniego Malczewskiego, Seweryna Goszczyńskiego, Romana Zmorskiego czy Juliusza Słowackiego. Należy jednak zaznaczyć, że problem polskiej recepcji czarnego romantyzmu nie został dotąd dokładnie przeanalizowany, chociaż powstaje coraz więcej prac na ten temat.

Współcześnie można zaobserwować częstą obecność czarnego romantyzmu w europejskiej i amerykańskiej kulturze popularnej. Mroczne romantyczne motywy pojawiają się w literaturze, filmach, jak również w reklamie, grach komputerowych, modzie itp. Celem monografii jest zbadanie na podstawie wybranych przykładów, w jaki sposób wątki i motywy charakterystyczne dla czarnego romantyzmu funkcjonują we współczesnej prozie popularnej, oraz wykazanie, że to właśnie odwołania do czarnoromantycznej estetyki bywają tym, co w dużej mierze decyduje o poczytności popularnych utworów i o ich atrakcyjności dla współczesnych czytelników. Analizowane przykłady pochodzą z nowszej literatury popularnej (od lat 90. XX wieku aż do chwili obecnej), polskiej, jak również europejskiej, która została przetłumaczona na język polski, a zatem jest dostępna dla licznych odbiorców w Polsce.

Monografia składa się z pięciu rozdziałów. W pierwszym z nich przedstawione są zagadnienia teoretyczne i historycznoliterackie: problemy z interpretacją pojęcia „romantyzmu" i „romantyczności", opinie krytyków dawnych i współczesnych o tym zjawisku, następnie historia powstania nurtu czarnego romantyzmu oraz jego charakterystyka. Rozdział ten kończy refleksja na temat literatury i kultury popularnej.

Rozdział drugi poświęcony jest twórczości Carlosa Ruiza Zafóna. Analizowane są w nim cztery powieści dla młodzieży (czy też, jak określa to sam Zafón, dla „młodych duchem"): *Książę Mgły*, *Pałac Północy*, *Światła września* i *Marina*, których wielka popularność na świecie i w Polsce może wynikać m.in. z łączenia licznych wątków i motywów charakterystycznych dla czarnego romantyzmu. Szczególna uwaga poświęcona jest takim zagadnieniom jak: gotycko-romantyczna przestrzeń, postaci typowych bohaterów romantycznych (szatan; „współczesny Frankenstein"; sobowtór; piękna kobieta, która umiera), romantyczna melancholia, narracja oraz „apokaliptyczne" zakończenia powieści.

Rozdział trzeci dotyczy romantycznych motywów tajemnicy egzystencji i podróży w czasie i przestrzeni, wspólnych dla opowiadań Fredericka Forsytha pt. *Szepczący Wiatr* i powieści Krzysztofa Kotowskiego pt. *Krew na placu Lalek*. Funkcjonowanie tego motywu jest badane poprzez analizę problemu narracji, postaci romantycznych bohaterów, nawiązań do romantycznych legend, ballad i podań (np. *Rip Van Winkle* Washingtona Irvinga i *Lenora* G. A. Bürgera) oraz sposobu wykorzystania romantycznej estetyki grozy.

Rozdział czwarty skupia się na polskiej literaturze *fantasy*, reprezentowanej przez dwa popularne cykle opowiadań: Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Geralcie oraz Anny Kańtoch o Domenicu Jordanie. Oboje twórcy, podobnie jak romantycy, stają się zbieraczami baśni i legend, które – odpowiednio przetworzone – często stanowią podstawę dla ich opowiadań. Dlatego też w rozdziale tym analizowane są liczne

odniesienia do romantycznej ludowości, szczególnie w jej demonicznym wymiarze, jak również specyficznie skonstruowane postaci romantycznych protagonistów, których przeszłość kryje mroczne tajemnice, zyskujących dużą popularność wśród odbiorców, poświadczoną przez komercyjny sukces obu serii.

Ostatni, piąty rozdział poświęcony jest zjawisku utworów popularnych, których bohaterami stają się znani autorzy oraz ich dzieła. Przedstawione są w nim dwie powieści kryminalne, nawiązujące swoim stylem do estetyki czarnego romantyzmu: *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* Rodolfa Martíneza oraz *Jul* Pawła Goźlińskiego. W pierwszej powieści pojawia się złoczyńca o nazwisku Lovecraft, próbujący wykraść starą tajemną księgę zatytułowaną *Necronomicon*. W drugiej społeczność polskich imigrantów w XIX-wiecznym Paryżu nękana jest straszliwymi zbrodniami, bliźniaczo podobnymi do zbrodni opisanych w dramatach Juliusza Słowackiego, który też staje się głównym podejrzanym. W obu powieściach uwagę czytelnika przyciąga właśnie romantyczna atmosfera tajemnicy związana ze sławnymi postaciami. Co więcej, mroczny styl tych utworów dowodzi, że utwory H. P. Lovecrafta i Słowackiego są w pewnym sensie przykładami czarnego romantyzmu w literaturze, choć autorzy ci nie tak zwykle są kojarzeni. Powyższa interpretacja jest ważna zwłaszcza w odniesieniu do *Jula* Pawła Goźlińskiego, autor ten twierdzi bowiem, że jego zamiar to ukazanie nieznanego oblicza polskiego romantyzmu, wolnego od narosłych przez lata stereotypów. Tak jak *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* pokazuje, że czarnego romantyzmu nie należy sprowadzać do zjawiska XIX-wiecznego (Lovecraft to pisarz XX-wieczny), tak *Jul* jest dowodem, że polską literaturę romantyczną można interpretować na nowe sposoby, całkowicie odmienne od „tradycyjnych".

Składające się na monografię analizy dowodzą, że elementy czarnego romantyzmu są obecne we współczesnej literaturze popularnej, także w Polsce, co oznacza, że stopniowo może nastąpić zmiana w polskim postrzeganiu romantyzmu, nie tylko wśród badaczy. Potrzebne wydają się zatem dalsze badania recepcji czarnego romantyzmu nie tylko w literaturze współczesnej, lecz także w literaturze XIX-wiecznej, gdyż mogłyby one ukazać polski romantyzm w całkowicie nowym świetle.

Słowa kluczowe: czarny romantyzm; literatura popularna; gotycyzm; polska literatura fantasy; literatura kryminalna; literatura młodzieżowa; tradycja romantyczna; XX/XXI wiek

Volume 12 of the series *Literatura na Pograniczach*
[Borderland Literatures]

Dark Romanticism in Contemporary Popular Literature: Selected Issues

Author of the volume:

Dr Dorota Dobrzyńska,
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Polska
[Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5942-4017
Correspondence: dorota.dobrzynska@ispan.waw.pl

Competing interests: The author declares that she has no competing interests.

Summary

This book discusses the influence of so-called Dark Romanticism on contemporary popular literature, foreign as well as Polish. Its starting point is the opinion voiced by some Polish researchers (e.g. Maria Janion, Agata Bielik-Robson) that in today's Poland, there is a need for a reinterpretation of Romanticism. Over the years, it was associated mainly with patriotic issues, which was the result of Poland's complicated political situation. However, in the twenty-first century, more and more Polish researchers have been trying to show another face of Romanticism, treating it as an aesthetic phenomenon rather than connecting it with political and historiosophical questions, such as the Polish messianism. This significant change likewise makes it possible to consider Romanticism not only as a closed period in the history of literature and art but also as a style characterised by a set of specific features, one that is still present in literary works. It has to be mentioned that such a point of view has been popular with foreign researchers for years – one of the best examples being *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* by M. H. Abrams.

The problem with Polish interpretation of Romanticism is especially visible when one considers the Polish translation of the term. *Romanticism* can be translated as *romantyzm* (the period in history starting at the beginning of the nineteenth century), but one should note that there is also a similar Polish word, *romantyczność*, which was used by Polish poets and critics in the early nineteenth century and which concerned style.

Romantyczność can be easily associated with Dark Romanticism, a literary and art movement rooted in significant phenomena of the eighteenth century: popularity of wild gardens and ruins, "graveyard poetry", new aesthetic concepts such as "the sublime", as well as the gothic romance, which flourished in England and strongly influenced European and American literature. The most characteristic features of works representing Dark Romanticism include: gloomy atmosphere;

motifs connected with death, melancholy and insanity; mysterious characters who unveil the “dark side” of their souls; and references to folklore and fairytales. Dark Romanticism seems to be most typical of nineteenth century American literature (e.g. Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville), but its motifs can also be found in numerous European works (e.g. by E. T. A. Hoffmann, Lord Byron, Mary Shelley, Emily Brontë). Although Dark Romanticism has not been considered a genre representative of Polish literature, its elements did appear in works by some authors (e.g. Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Roman Zmorski, Juliusz Słowacki). However, it seems that the problem of Polish reception of Dark Romanticism has still not been fully discussed by researchers.

In the recent years, a growing presence of Dark Romanticism in European and American popular culture can be observed. Gloomy Romantic motifs appear in literature, films, as well as in advertisements, computer games, fashion, etc. The book’s aim is to prove that Dark Romanticism plays an important role in contemporary popular literature and, moreover, that sometimes it probably contributes to a particular work’s success with the audience. This trend, which for some time now has been observed in American and Western European literature, and has emerged as a relatively new phenomenon in Poland, means that Romanticism is a category still valid for the twenty-first century, provided that one interprets it as a characteristic style. This book sets out to discuss Dark Romanticism in novels and short stories published in Polish, whether originally or as translations, in the last thirty years (mostly in the twenty-first century).

The first chapter focuses on theoretical issues, such as various definitions of Romanticism (provided by contemporary and Romantic-era critics), the roots, history and characteristic features of Dark Romanticism, as well as the definition of the subject of this book: popular literature.

The second chapter analyses the works of Carlos Ruiz Zafón written for young readers (or, as Zafón claims, those “young at heart”): *The Prince of Mist*, *The Midnight Palace*, *The Watcher in the Shadows*, and *Marina*. These novels turned out to be a great success, worldwide as well as in Poland, and their numerous references to Dark Romanticism might be one of the reasons. The chapter discusses such Romantic motifs in Zafón’s novels as gloomy landscapes, typical Romantic heroes (the devil, “the contemporary Frankenstein”, the beautiful woman who has to die, the doppelgänger). It also analyses the characters’ melancholy, the narration of the novels, and their “apocalyptic” endings.

The third chapter concerns the Romantic motifs of the mystery of existence and of travels in time and space presented in the short story *Whispering Wind* by Frederick Forsyth and in the novel *Krew na placu Lalek* [Blood on Dolls Square] by Krzysztof Kotowski. *Whispering Wind* can be easily compared to two famous Romantic works: first of all to *Rip Van Winkle* by Washington Irving, but also to *Lenore* by Gottfried August Bürger. References to the gloomy Romantic style in the narratives by Forsyth and Kotowski can be observed in their way of storytelling (gradually discovered secrets of the main characters), as well as in scenes created with the use of the aesthetics of horror.

The fourth chapter is dedicated to Polish fantasy literature. It discusses two cycles of short stories by well-known Polish authors, Andrzej Sapkowski (*Ostatnie życzenie* [The Last Wish], *Miecz przeznaczenia* [The Sword of Destiny]) and Anna Kańtoch (*Diabeł na wieży* [The Devil on the Tower], *Zabawki diabła* [Devil’s Toys]). Both cycles seem to be created “in a Romantic way”. The writers, just like those in the nineteenth century, collected folk legends and fairytales about demonic creatures

and used elements of such narratives to build a completely new story. Moreover, both introduced into their short stories a typical Romantic hero – a complicated, mysterious character, whose past hides dark secrets. Such characters turn out to be very interesting to the reader, which is proven by the commercial success of both cycles.

The last, fifth chapter analyses the phenomenon of contemporary fiction about famous writers. The discussed examples are *The Wisdom of the Dead* by Rodolfo Martínez and *Jul* by Paweł Goźliński. In the first novel, there appears a criminal named Lovecraft, who tries to steal a mysterious old book, *The Necronomicon*. In the second one, horrible murders similar to those depicted in dramas by Juliusz Słowacki are committed among the Polish community in nineteenth century Paris, and the suspect seems to be Słowacki himself. It is the Romantic atmosphere of mystery connected with the famous characters that attracts the reader's attention in both crime stories. What is more, the gloomy style of the novels proves that works by H. P. Lovecraft and Słowacki are, in a way, examples of Dark Romanticism in literature, even though this may not be the first association when one thinks about these authors. This line of interpretation is especially important in the case of *Jul*, because Paweł Goźliński claims that he wants to unveil a new face of Polish Romanticism, free from stereotypes created over the years in Poland. Whereas *The Wisdom of the Dead* proves that Dark Romanticism should not be reduced only to the first half of the nineteenth century (Lovecraft is a twentieth-century writer), *Jul* shows that Polish Romantic literature can be interpreted in new ways, completely different from the "traditional" ones.

In conclusion, it is argued that elements of Dark Romanticism are present in contemporary popular literature, which seems to be especially significant in Poland, where the attitude towards Romanticism has recently been changing. It is also claimed that not only should the reception of Dark Romanticism in contemporary literature be further analysed, but that it is likewise important to pay more attention to the problem of the Polish reception of Dark Romanticism in the nineteenth century, as this may render novel interpretations that could shed a new light on Polish Romanticism in general.

Keywords: Dark Romanticism; popular literature; Gothicism; Polish fantasy literature; crime fiction; young adult fiction; Romantic tradition; 20th/21st century